

---

# **BACHELORARBEIT**

---

Herr  
**Maximilian Jonas Ahrens**

## **Die Coen-Brüder und die Kunst des Scheiterns**

Analyse der Coen-Filme im Hinblick auf  
unbewusste Wirkprozesse und die  
Darstellung psychischer Konflikte

**2018**

---

# **BACHELORARBEIT**

---

## **Die Coen-Brüder und die Kunst des Scheiterns**

Analyse der Coen-Filme im Hinblick auf  
unbewusste Wirkprozesse und die  
Darstellung psychischer Konflikte

Autor/in:

**Herr Maximilian Jonas Ahrens**

Studiengang:

**Film und Fernsehen**

Seminargruppe:

**FF14wR3-B**

Erstprüfer:

**Prof. Peter Gottschalk**

Zweitprüfer:

**Christian Maintz**

Einreichung:

Hamburg, 08.01.2018

# **BACHELOR THESIS**

---

## **The Coen Brothers and the art of failing**

Analysis of the Coen-movies  
regarding unconscious reception  
effects and psychological conflicts

author:

**Mr. Maximilian Jonas Ahrens**

course of studies:

**film and TV**

seminar group:

**FF14wR3-B**

first examiner:

**Prof. Peter Gottschalk**

second examiner:

**Christian Maintz**

submission:

Hamburg, 08.01.2018

## **Bibliografische Angaben**

Ahrens, Maximilian Jonas:

Die Coen-Brüder und die Kunst des Scheiterns - Analyse der Coen-Filme im Hinblick auf unbewusste Wirkprozesse und die Darstellung psychischer Konflikte

The Coen Brothers and the art of failing - Analysis of the Coen-movies regarding unconscious reception effects and psychological conflicts

55 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,  
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2018

## **Abstract**

Die Filme der Coen-Brüder beschäftigen sich vornehmlich mit Verliererfiguren und deren Scheitern, das meist schicksalhaft und unumgänglich wirkt. Als zwei der wichtigsten Vertreter des amerikanischen Independentfilms stoßen ihre Auseinandersetzungen mit diesem Thema auf sehr viel Zuspruch. Die Psychoanalytische Filmanalyse bietet Erklärungen für die anhaltende Faszination für Filme der Coens und kann zu einem tieferen Verständnis für den dargestellten Niedergang der Protagonisten und das Thema Scheitern verhelfen.



# Inhaltsverzeichnis

<b>Inhaltsverzeichnis .....</b>	<b>V</b>
<b>1. Einleitung .....</b>	<b>1</b>
1.1. Joel, Ethan und das Schicksal .....	1
1.2. Fragestellungen und Vorgehensweise .....	3
<b>2. Psychoanalytische Filmtheorie .....</b>	<b>3</b>
2.1. Der Prozess des Schreibens .....	4
2.2. Psychoanalytische Rezeptionstheorie .....	6
2.2.1. Das Übertragungsmodell.....	6
2.2.2. Filmrezeption als regressives Erleben .....	7
2.3. Analytische Interpretation von Fiktion .....	9
2.4. Möglichkeiten und Grenzen psychoanalytischer Filmbetrachtung .....	13
<b>3. Die Filme der Coen-Brüder.....</b>	<b>16</b>
3.1. Leben und Wirken der Coens .....	16
3.2. Umgang mit Deutungsversuchen.....	17
3.3. Die Ästhetik der Coen-Filme .....	18
3.3.1. Der Einsatz von Musik.....	18
3.3.2. Merkmale von Bildgestaltung und Schnitt.....	19
<b>4. Das Scheitern .....</b>	<b>23</b>
4.1. „What’s going on?“ - Scheitern in der Welt der Coens.....	23
4.1.1. Die „Schicksalsneurose“ - Väter in der Welt der Coens .....	24
4.1.2. Die entschlossenen Frauen .....	27
4.1.3. Der Ödipus-Komplex .....	28
<b>5. Psychoanalytische Deutung der Coen-Filme .....</b>	<b>29</b>
5.1. The Big Lebowski - The man in me.....	29
5.1.1. Synopsis The Big Lebowski.....	29
5.1.2. Psychoanalytische Interpretation von The Big Lebowski.....	30
5.2. Barton Fink - Die kreative Hölle .....	34
5.2.1 Synopsis Barton Fink.....	34
5.2.2. Psychoanalytische Interpretation von Barton Fink.....	36

5.3. Inside Llewyn Davis - Der wandelnde Tote .....	40
5.3.1 Synopsis Inside Llewyn Davis .....	40
5.3.2. Psychoanalytische Interpretation Inside Llewyn Davis .....	42
5.4. Burn After Reading - Das Schicksal als Netzwerk des Unbewussten .....	46
5.4.1. Psychoanalytische Interpretation Burn After Reading .....	46
5.4.2. Analyse Burn After Reading .....	47
<b>6. Zusammenfassung .....</b>	<b>50</b>
<b>7. Schlussbetrachtungen .....</b>	<b>52</b>
<b>Quellenverzeichnis .....</b>	<b>VI</b>
<b>Eigenständigkeitserklärung .....</b>	<b>X</b>

# 1. Einleitung

## 1.1. Joel, Ethan und das Schicksal

„Au Revoir!“ ruft Llewyn Davis dem finsternen Mann hinterher, der ihn gerade in der Gasse hinter seiner Stammkneipe zusammengeschlagen hat. Er wird ihn wiedersehen, er wird wieder Prügel beziehen, denn Llewyn ist ein Verlierer.

Was macht Llewyn zu einem Verlierer? Ist es die unüberwindbare Trauer über seinen toten besten Freund? Oder der fehlende Verkaufsmoment in seiner Karriere als Solo-Folksänger? Ist es das Schicksal? Als er am Ende des Films von dem finsternen Mann, dessen Gesicht unter seiner Hutkrempe kaum zu erkennen ist, zum zweiten Mal zusammengeschlagen wird, spielt hinter ihm in seiner Stammkneipe ein junger Bob Dylan, der sich am Anfang einer fantastischen Karriere befindet. Llewyn findet sich am Ende seiner Geschichte verkannt, verstoßen, geschlagen.

Geschichten vom schicksalhaften Scheitern prägen das umfangreiche Werk der Brüder Joel und Ethan Coen, die ironischerweise Erfolg damit haben. Vielleicht liegt es daran, dass sich jeder in unserer extrem leistungsorientierten Gesellschaft mit Ängsten vor persönlichen Niederlagen oder tatsächlichem Scheitern konfrontiert sieht und die inneren und äußeren, psychischen und sozialen Folgen verarbeiten muss.

Anlässlich jeder Veröffentlichung der Coens lässt sich also eine beachtliche Zahl an Zuschauern auf die Auseinandersetzung mit einem gesellschaftlich negativ belasteten Thema ein. Der Schluss liegt nahe, dass trotz des scheinbar niederschmetternden Charakters der Coen-Filme etwas Ansprechendes, vielleicht sogar Heilsames in den Geschichten liegt. Die Flut an Büchern, Essays und Arbeiten von Filmwissenschaftlern, Fans und Psychoanalytikern, die sich mit dem Werk der Coens auseinandersetzen, unterstreicht dessen Relevanz.

Um zu ergründen, wie die Coen-Brüder mit dem Thema Scheitern umgehen und was die Zuschauerschaft daran berührt, bietet es sich an, die Filme mithilfe der Methoden psychoanalytischer Filmanalyse zu betrachten. In einschlägiger Literatur zu diesem Themenfeld wird von Übertragungsprozessen gesprochen, die sich zwischen Rezipient und Film mit seiner individuellen Ästhetik abspielen. Den Theorien Sigmund Freuds und Bertram D. Lewins folgend spielt der traumähnliche Zustand sowohl beim Erschaffen eines Films als auch beim Konsu-

mieren eine große Rolle. Der Zugang zum Unbewussten wird sowohl beim kreativen Schaffensprozess des Filmemachers als auch bei rezeptiven Prozessen des Zuschauer freigelegt. Hier lassen sich gegebenenfalls Antworten auf die Frage nach dem Ursprung der Faszination für das Thema Scheitern finden.

Die psychoanalytische Betrachtung der Coen-Filme ermöglicht Einsichten in das oft schwer nachvollziehbare, teilweise absurd erscheinende Handeln der Protagonisten, das letztendlich immer wieder zum Scheitern führt. Die Brüder spielen auf mehreren Ebenen geschickt mit den Erwartungen der Zuschauer, erzeugen so ihren speziellen Humor und fordern den Zuschauer heraus. Es werden Geschichten erzählt, die sowohl Protagonisten als auch Zuschauer vorerst ratlos zurücklassen. Hinweise und Einordnungen seitens der Brüder gibt es selten oder nur in sehr kryptischer, ironisierter Form. In der letzten Szene in *Burn After Reading* (2008)<sup>1</sup> versuchen zwei der Hauptfiguren selbst die zurückliegenden Ereignisse zu verstehen:

**GARDNER CHUBB (CONT'D)**

... What did we learn, Palmer.

**PALMER**

I don't know, sir.

**GARDNER CHUBB**

I don't fucking know either. I guess  
we learned not to do it again.

**PALMER**

Yes sir.

**GARDNER CHUBB**

Although I'm fucked if I know what we  
did.

**PALMER**

Yes sir. Hard to say.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Burn After Reading*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 2008.

<sup>2</sup> *Burn After Reading*. TC: 01:26:56-01:27:11.

## 1.2. Fragestellungen und Vorgehensweise

Diese Arbeit beschäftigt sich mit den theoretischen Grundlagen der analytischen Filmwissenschaft und der psychoanalytischen Herangehensweise an Film. Einschlägige analytische Theorien zum Thema Scheitern werden zusammengetragen und exemplarisch an einigen Filmen der Coen-Brüder angewandt. Ziel ist es, das Phänomen des Scheiterns psychoanalytisch zu umreißen und in der Welt der Coens zu verorten.

Zu diesem Themenfeld existiert eine Vielzahl wissenschaftlicher Quellen. Meine Untersuchungen stützen sich hauptsächlich auf Freudsche Ansätze zur Fiktionsanalyse und zu Störungsbildern, die Theorien regressiven Erlebens von Bertram D. Lewin und die weiterführenden Ansätze von Mechthild Zeul, beinhalten aber auch eigene Interpretationen und Deutungen.

Folgenden Fragen soll in dieser Arbeit nachgegangen werden: Ist es möglich, das Verhalten von Filmfiguren in einem psychoanalytischen Kontext zu verstehen und zu deuten? Wie wird menschliches Scheitern in den Filmen der Coens dargestellt und wie wirkt es auf den Zuschauer? Welche innerpsychischen Konflikte liegen dem Handeln der Protagonisten zugrunde und führen letztendlich zum Scheitern? Welche bewussten oder unbewussten Prozesse wirken beim Erstellen und bei der Rezeption eines Films?

Die umfassenden Analysen dieser Arbeit konzentrieren sich auf *The Big Lebowski* (1998)<sup>3</sup>, *Barton Fink* (1991)<sup>4</sup>, *Inside Llewyn Davis* (2013)<sup>5</sup> und *Burn After Reading* (2008)<sup>6</sup>, andere Filme der Brüder finden in ergänzender Funktion stellenweise Erwähnung.

## 2. Psychoanalytische Filmtheorie

Die psychoanalytische Filmanalyse bietet vielfältige Theorien und Untersuchungsansätze. Im Folgenden werde ich die theoretischen Modelle und

---

<sup>3</sup> *The Big Lebowski*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. Engl. Sprachausgabe. US 1998.

<sup>4</sup> *Barton Fink*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. Engl. Sprachausgabe. US 1991.

<sup>5</sup> *Inside Llewyn Davis*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. Engl. Sprachausgabe. US 2013.

<sup>6</sup> *Burn After Reading*. US 2008.

Untersuchungsmethoden erläutern, die als Grundlagen für meine Ausführungen dienen.

Die psychoanalytische Betrachtung von Filmen wird von Befürwortern und Gegnern kontrovers diskutiert. Deshalb sollen die Möglichkeiten und auch die Grenzen dieses Instruments ausgelotet werden. Hilfreich ist die psychoanalytische Theorie vor allem für das vertiefte Verstehen der Prozesse beim kreativen Schaffen und bei der Rezeption von Fiktion.

## 2.1. Der Prozess des Schreibens

Aus Sicht der psychoanalytischen Literaturwissenschaft spielen unbewusste Wirkungsprozesse beim Schaffensprozess eine wesentliche Rolle. Die Theorie besagt, der Anteil bewusster Planung, der von Künstlern oft hervorgehoben wird, werde überschätzt.<sup>7</sup> „Die Erfahrungstatsache, daß die freie Verfügung über die Schaffenskraft nicht eine Sache der Willensanstrengung ist, weist schon auf den Einfluss unbewußter Kräfte hin.“<sup>8</sup>

Sigmund Freud, Begründer der Psychoanalyse, erläutert in seinem Aufsatz „Der Dichter und das Phantasieren“, woher der Dichter seine Inhalte nimmt. Er verdeutlicht, dass Fantasien das Rohmaterial für den kreativen Prozess des Schreibens bilden und stellt einen Zusammenhang zwischen dem Phantasieren im kindlichen Spiel, im Tagtraum und in der Dichtung her. Das Spielen des Kindes sowie den Tagtraum sah Freud als Vorformen des literarischen Werks.<sup>9</sup> Laut Freud tut der Dichter dasselbe wie das spielende Kind. Beide erschaffen eine Fantasiewelt und folgen dabei dem Lustprinzip. Sowohl der Dichter, als auch das Kind fantasieren, um unerfüllte Wünsche und Bedürfnisse zu befriedigen. Der Heranwachsende hört auf zu spielen, denn von ihm wird erwartet, in der realen Welt zu handeln, er folgt jetzt dem Realitätsprinzip. Den früheren Lustgewinn des Spielens sucht er im Tagtraum, wobei er Befriedigung seiner ehrgeizigen und verbotenen erotischen Wünsche sucht.<sup>10</sup> Der Übergang von

---

<sup>7</sup> Vgl. Schönau, Walter; Pfeiffer, Joachim (2003): Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft. Stuttgart, S. 15.

<sup>8</sup> Ebd., S. 1.

<sup>9</sup> Vgl. Schönau, Pfeiffer (2003), S. 19f.

<sup>10</sup> Vgl. Freud, Sigmund (1908): Der Dichter und das Phantasieren. In: Jahraus, Oliver (Hrsg.): Sigmund Freud „Der Dichter und das Phantasieren“ Schriften zur Kunst und Kultur. Stuttgart 2010, S. 102ff.

der Herrschaft des Lustprinzips in der Kindheit zu der des Realitätsprinzips wird beim Heranwachsen als schmerzlich empfunden. Das Reich der Fantasie dient als Kompensation für reale Versagungen und Verzicht.<sup>11</sup> „Man darf sagen, der Glückliche phantasiert nie, nur der Unbefriedigte.“<sup>12</sup>

Die Quelle vieler Fantasien sind nach Freud typische Krisen und Konflikte der ersten Lebensjahre. Die meisten dieser Fantasien sind verdrängt und steuern aus dem Unbewussten das Erleben und Verhalten des Menschen. Sie werden entsprechend der psychoanalytischen Theorie verschiedenen Phasen der Kindheitsentwicklung zugeordnet, der oralen, analen, phallischen und ödipalen Phase. In den Werkanalysen dieser Arbeit kommen hauptsächlich ödipale Zusammenhänge zum Tragen. Ödipale Fantasien handeln unter anderem von Kastration, Vater- oder Mutttertötung oder vom Inzest mit einer Elternfigur.<sup>13</sup>

Den kreativen, frei schreibenden Autor kann man laut Freud mit einem Tagträumer vergleichen, sein Werk mit einem Tagtraum. Fiktive Inhalte sind meist nicht realitätsnah oder wahrheitsgetreu, da die Fiktion sowie der Tagtraum Fortsetzung und Ersatz des früheren kindlichen Spielens sind. Auch die nächtlichen Träume sind laut Freud nichts anderes als solche Fantasien bzw. Wunscherfüllungen.<sup>14</sup> Die Themenwahl des Autors kann von eigenen inneren Konflikten bestimmt sein, was die Beziehung zwischen dem Leben des Kunstschaftenden und seinem Werk erklärt.<sup>15</sup>

„Ein starkes aktuelles Erlebnis weckt im Dichter die Erinnerung an ein früheres, meist der Kindheit angehöriges Ereignis auf, von welchem nun der Wunsch ausgeht, der sich in der Dichtung Erfüllung schafft; die Dichtung selbst lässt sowohl Elemente des frischen Anlasses als auch der alten Erinnerung erkennen.“<sup>16</sup>

Der primäre Prozess des Schreibens, das Fantasieren, folgt dem Lustprinzip, da Wunscherfüllungen halluziniert werden. Im sekundären Prozess, der dem Realitätsprinzip folgt, unterwirft der Autor das Ergebnis einer bewussten Bearbeitung.<sup>17</sup> „Der Dichter mildert den Charakter des egoistischen Tagtraums durch Abänderungen und Verhüllungen und besticht uns durch rein formalen,

---

<sup>11</sup> Vgl. Schönau; Pfeiffer (2003), S. 23.

<sup>12</sup> Freud (1908), S. 104.

<sup>13</sup> Vgl. Schönau; Pfeiffer (2003), S. 21f.

<sup>14</sup> Vgl. Freud (1908), S. 106ff.

<sup>15</sup> Vgl. ebd., S. 109.

<sup>16</sup> Ebd., S. 110.

<sup>17</sup> Vgl. Schönau; Pfeiffer (2003), S. 15f.

d.h. ästhetischen Lustgewinn, den er uns in der Darstellung seiner Phantasien bietet.“<sup>18</sup> Von einer ausgeprägten, bewussten Bearbeitung ist bei den Filmen der Coen-Brüder stark auszugehen, die minutiöse Gestaltung der ganzheitlichen Ästhetik und der Interpretation vorgreifende Elemente prägen den Stil maßgeblich.

## **2.2. Psychoanalytische Rezeptionstheorie**

---

### **2.2.1. Das Übertragungsmodell**

Die Psychoanalyse erklärt die Wirkung von Fiktion, indem sie beim Rezipieren von einer unbewussten Dimension ausgeht. Der Konsument begreift nur teilweise, was bei der Rezeption in ihm vorgeht und ihn ergreift.<sup>19</sup> Er identifiziert sich mit dem Dichter und reproduziert die unbewussten Fantasien, die den Künstler beim Schaffensprozess geleitet haben. Produktion und Reproduktion stehen also in einer Art spiegelbildlichem Verhältnis zueinander.<sup>20</sup> Das Teilen von Fantasien trägt zur Verringerung von Angst, Schuld und Scham bei, die oft mit primitiven, verbotenen Fantasien verbunden sind.<sup>21</sup> Eine solche Befreiung von seelischen Spannungen bietet den eigentlichen Genuss für den Rezipienten, welcher seine eigenen Fantasien nun ohne Vorwurf und Scham genießen kann.<sup>22</sup>

Unter dem Begriff „Übertragung“ versteht man den unbewussten Vorgang der Wiederholung von Einstellungen, Erwartungen und Gefühlen aus den ersten wichtigen Beziehungen des Lebens, meist zu den Eltern und Geschwistern, die auf aktuelle zwischenmenschliche Beziehungen übertragen werden. Die Wahrnehmung anderer Personen ist nicht realitätsgetreu, sondern durch frühere Erfahrungen beeinflusst und enthält immer einen gewissen Anteil von Verzerrung, Projektion und Fantasie. „Gegenübertragung“ bedeutet die unbewusste gefühlsmäßige Reaktion einer Person auf die Übertragung einer anderen Person. Die Beziehung des Rezipienten zu dem Autor, dem Werk als Ganzem oder zu ein-

---

<sup>18</sup> Freud (1908), S. 111.

<sup>19</sup> Vgl. Schönau; Pfeifer (2003), S. 36f.

<sup>20</sup> Vgl. ebd., S. 49f.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., S. 20.

<sup>22</sup> Vgl. Freud (1908), S. 111f.



zelenen Figuren kann als eine Form der Gegenübertragung verstanden werden. Der Autor überträgt seine ungelösten Konflikte bzw. Entwicklungsthemen aus der Kindheit auf die Figuren und löst damit beim Rezipienten eine emotionale Reaktion aus, da dieser unbewusst an eigene Konfliktstrukturen aus der entsprechenden Entwicklungsphase erinnert wird. Die Szenen reaktivieren in einer Übertragungsreaktion die Erfahrungen des Lesers.<sup>23</sup>

---

### 2.2.2. Filmrezeption als regressives Erleben

Mechthild Zeul stützt sich bei ihren Filmanalysen auf die populären Theorien Bertram D. Lewins im Bezug auf das Schlafen und Träumen. Er spricht von einem „Dream Screen“, der als Projektionsfläche für bildliche Träume dient.

"The dream screen, as I define it, is the surface on which a dream appears to be projected. It is the blank background, present in the dream though not necessarily seen, and the visually perceived action of ordinary manifest dream contents takes place on it or before it. Theoretically it may be part of the latent or the manifest content, but this distinction is academic."<sup>24</sup>

Der „Dream Screen“ steht also für ursprünglich bildlose Träume, deren erstes Vorkommen Lewin im Säuglingsalter vor der Herausbildung einer körperlichen Selbstwahrnehmung anordnet. Er geht von oraler Befriedigung durch eine ganzheitliche Sensation aus, die vom Säugling noch nicht in ihren Einzelteilen unterschieden werden kann. Dazu gehören die Sättigung durch Nahrungsaufnahme an der Brust der Mutter und das Fallen in spannungs- und bildlosen Schlaf.<sup>25</sup> Das Einverleiben von Nahrung in Verbindung mit dem spannungslosen Einschlafen beinhaltet Eindrücke vom Verschlucken und Einverleiben, aber auch vom Verschlungenwerden, das ebenfalls lustvoll aber auch beängstigend wahrgenommen wird.<sup>26</sup> Diese ganzheitliche, orale Erfahrung ist reines Gefühl und

---

<sup>23</sup> Vgl. Schönau; Pfeiffer (2003), S. 50ff.

<sup>24</sup> Lewin, Bertram D. (1946). Sleep, the mouth and the dream screen. In: Psychoanalytic Quarterly 1946, 15. O.O. 1994, S. 420.

<sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 433.

<sup>26</sup> Vgl. Lewin (1946), S. 424.

besteht nur aus Erregungszuständen und Wahrnehmung. Es fungiert als Projektionsfläche für das spätere bildhafte Träumen. Analytiker sprechen in diesem Zusammenhang über eine Erweiterung der Oralität als Teil einer frühen oralen Objektbeziehung.<sup>27</sup>

Die Rezeption von Film wird von Psychoanalytikern oft als schlafähnlicher Zustand beschrieben. Christian Metz behauptet: „Die filmische Situation enthält gewisse Elemente einer motorischen Hemmung, und in dieser Hinsicht ist sie ein kleiner Schlaf, ein Wachschlaf.“<sup>28</sup> Mechthild Zeul stellt erweiternd zu diesen Annahmen die These auf, dass die Wahrnehmung von Film eine Erweiterung der Körperlichkeit beinhaltet. Begünstigt durch die Ähnlichkeit der Filmwahrnehmungssituation zum Säuglingsschlaf findet ein Verschlucken des Films, aber auch ein Verschlungenwerden durch den Film statt, der Rezipient verfällt in Regression auf die eben erläuterte orale Objektbeziehung.<sup>29</sup> Von Regression spricht man bei einem Zurückfallen Erwachsener in kindliche Verhaltensmuster.<sup>30</sup>

Zeul nutzt diese Theorien in ihren Filmanalysen, um entsprechend der rezipientenorientierten Werkanalyse die von den Filmen ausgelösten Erregungszustände zu untersuchen, die Teil der passiven Rezeption von Film sind.<sup>31</sup>

„Insbesondere durch die Annahme von Erwartungsverletzungen können ängstliche Überraschungen, überwältigende Gefühle von begeisterter Zustimmung, aber auch Irritation ausgelöst werden, deren verbale Formulierung nicht möglich ist. Multiple körperliche Reaktionen der Zuschauer, sexuelle Erregung, Angst und Panikzustände können als Reaktivierung bildloser Träume im Publikum verstanden werden.“<sup>32</sup>

Bei der Erwartungsverletzung handelt es sich um einen Begriff aus der Säuglingsforschung, der sich auf die Interaktion zwischen Mutter und Kind bezieht. Die Mutter kann bei dem Kind durch überraschende Gestik oder Mimik Affekte auslösen. Die Verletzung von Erwartungen kann Freude bereiten, aber auch

---

<sup>27</sup> Vgl. Zeul, Mechthild (2017): Joel und Ethan Coen - Meister der Überraschung und des vielschichtigen Humors. Bielefeld, S. 31.

<sup>28</sup> Metz, Christian (1975): Der Fiktionale Film und seine Zuschauer. Eine Metapsychologische Untersuchung. In: Mitscherlich, Margarete (Hrsg.): Psyche 1994. Die Sprache der Bilder - Psychoanalyse und Film, Bd. 48 (11). Stuttgart, S. 1020.

<sup>29</sup> Vgl. Zeul (2017), S. 33.

<sup>30</sup> Wikipedia. Regression. In: [https://de.wikipedia.org/wiki/Regression\\_\(Psychoanalyse\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Regression_(Psychoanalyse)) 21.09.2017; 12:36

<sup>31</sup> Vgl. Zeul (2017), S. 35.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 32.

verängstigen, Weinen und Rückzug auslösen. Entscheidend ist hier das Timing der Interaktion.<sup>33</sup> Erwartungsverletzungen sind ein zentraler Teil der Erzählungen der Coens. Sie finden sich sowohl in dem nicht immer erkennbaren schwarzen Humor, als auch in den plötzlichen Gewaltausbrüchen und dem unheroischen Handeln der Protagonisten wieder. Beim Zuschauer werden starke Affekte ausgelöst, die von Lachen bis hin zu Angst und Trauer reichen können. Auch der Einsatz von Musik, der das Gezeigte oft ironisch konterkariert, verletzt Erwartungen des Zuschauers, so beispielsweise der Einsatz von sanfter, ruhiger Musik im Kontrast zu explizit gezeigter Gewalt.<sup>34</sup>

Zeul beschreibt außerdem das Verschlingen des Films seitens der Zuschauer, das ebenfalls auf der Ganzheitlichkeit einer kindlichen, oralen Objektbeziehung basiert. Die aktive, wenn auch unbewusste Gestaltung des Filmerlebens geschieht durch Lenken der eigenen Blicke in Entsprechung zum kindlichen Blickkontakt mit der Mutter, die wechselwirkend durch empathische Reaktionen auf die den Zuschauer verschlingenden Filmbilder gesteuert werden.<sup>35</sup>

## 2.3. Analytische Interpretation von Fiktion

Schönau und Pfeiffer heben die wechselseitige Beziehung hervor, die Film und Psychoanalyse miteinander verbindet. Freud verwendete 1896 zum ersten Mal den Begriff Psychoanalyse, ein Jahr zuvor fanden die ersten Filmvorführungen der Gebrüder Lumière statt. Im expressionistischen Stummfilm der 1920er Jahre spielte die Erforschung des Unbewussten eine zentrale Rolle, 1925 erschien Georg Wilhelm Pabsts Film *Geheimnisse einer Seele*<sup>36</sup>, der sich intensiv mit Psychoanalyse beschäftigt. Schönau und Pfeiffer sehen die Attraktivität des Films für die Psychoanalyse in seiner verdichteten Symbolik, die von der Filmsemiotik als textähnliches Medium begriffen wird. Erweiternd zur rein sprachlichen Ebene der Literatur verwendet der Film Bild, mündliche Sprache, Geräusch, Musik, Farbe und Licht als Zeichensysteme. Dieses konzentrierte

---

<sup>33</sup> Vgl. Zeul (2017), S. 33 zitiert nach Lachmann, Frank (2010): Narzissmus verstehen und verändern. Frankfurt, S. 175; 199.

<sup>34</sup> Vgl. ebd., S. 27.

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 36.

<sup>36</sup> *Geheimnisse einer Seele*. Regie: Georg Wilhelm Pabst. Drehbuch: Karl Abraham, Hans Neumann, Colin Ross, Hanns Sachs. DE 1926.

Bedeutungs- und Symbolgefüge begünstigt fundierte Deutungen auf psychoanalytischer Ebene.<sup>37</sup>

Ziel der analytischen Interpretation ist es, durch Deutungsvorschläge die Wirkung von Texten, Stücken oder Filmen zu erklären und zu intensivieren. Unbewusste, beim Rezipieren mobilisierte Fantasien werden bewusst gemacht. Die Wirkung wird jedoch nicht erst durch die Deutung hervorgerufen, sondern durch diese nur nachträglich ins Bewusstsein gehoben. Wie auch der ungedeutete Traum hat ein fiktives Werk auch ohne Deutung eine psychische Funktion bzw. eine vielschichtige, unbewusste Wirkung.<sup>38</sup>

Die psychoanalytische Herangehensweise an Literatur und Film liefert eine tiefgreifende Erklärung des komplexen unbewussten Geschehens beim Erschaffen und beim Rezipieren eines Werkes und ermöglicht fundierte Werkdeutungen.

Man unterscheidet zwischen autororientierter, rezipientenorientierter und werkorientierter Interpretation. Bei der autororientierten Interpretation werden Werke anhand der verfügbaren Informationen über den Autor, seiner prägenden Kindheitserfahrungen und des lebensgeschichtlich bedingten Entstehungsprozesses des Werkes gedeutet. Hier werden die Konfliktstrukturen in der Person des Autors untersucht, die er im Werk unbewusst darstellt und aufzuarbeiten versucht.<sup>39</sup>

Im Mittelpunkt der werkorientierten Interpretation steht das Produkt, das in einer Innenperspektive, „gleichsam vom Innern der Werkwelt her“<sup>40</sup> interpretiert wird. Man versucht, die Wirkung und Bedeutung eines Werkes unabhängig von der Biographie oder der psychischen Struktur des Autors zu erfassen. Eine solche Interpretation beschränkt sich auf die Auslegung des Werks und die Erklärung seiner Bedeutung. Bei der Figurenanalyse werden die fiktiven Figuren behandelt als wären sie reale Personen mit gleichem Erleben, Verhalten und gleichen Motivationen, als könnten sie analysiert werden wie Patienten. Die Interpretation bemüht sich dabei um das Erkennen und Verstehen der unbewussten Dimension fiktionaler Charaktere.<sup>41</sup>

Rezipientenorientierte Werkdeutungen beziehen die Rezipientenreaktion in die Analyse ein, indem sie die Gegenübertragungsreaktion nutzen. Die beim Kon-

---

<sup>37</sup> Vgl. Schönau; Pfeiffer (2003), S. 114f.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., S. 36f.

<sup>39</sup> Vgl. ebd., S. 88ff.

<sup>40</sup> Ebd., S.95.

<sup>41</sup> Vgl. ebd., S. 94ff.

sumieren ausgelösten Gefühle dienen als Hinweise, um verborgene Zusammenhänge im Werk zu erkennen.<sup>42</sup> Anhand der grundlegenden Annahme von Übertragungsreaktionen zwischen Film und Rezipient muss eine Betrachtungssituation hergestellt werden, die psychoanalytische Rückschlüsse zulässt. Der Film wird dabei nicht als Patient gesehen, da er ausschließlich ein Medium darstellt, nicht vergleichbar mit einem Patienten in einer Therapiesituation. Er antwortet oder reagiert nicht auf Interpretationen, nimmt sie nicht an und verwirft sie nicht. Als Medium ermöglicht Film Übertragung auf der Seite des Rezipienten, für die der Film in seiner ganzheitlichen Ästhetik als Projektionsfläche fungiert.<sup>43</sup>

Dennoch gibt es einige Gemeinsamkeiten zwischen Therapiesituation und der Situation eines Zuschauers beim Rezipieren eines Films. Zeul nennt hier die „eingeschränkte Motilität“<sup>44</sup> und die „Ausschaltung äußerer Störfaktoren“<sup>45</sup>, die ein Patient im ruhigen Praxiszimmer auf der Therapiecouch mit dem Zuschauer im Sessel des abgedunkelten Kinosaals gemeinsam hat. Diese Umstände begünstigen die Regression auf die zuvor beschriebene orale Objektbeziehung und die damit verbundenen Wahrnehmungsqualitäten. Im Gegensatz zur Kinosituation ist die Regression beim Patienten jedoch beabsichtigt und soll zur Ermittlung unbewusster Themen dienen, in der Kinosituation ist sie eher zufällig herbeigeführt.<sup>46</sup> Metz nimmt an, der regressive Zustand des Zuschauers im Kino mache den Zuschauer „fiktionsfähig“, da er ihn empfänglich für die gewünschte Realitätsanmutung eines Films mache.<sup>47</sup>

„Es gibt außerhalb des filmischen Zustands nur wenige Situationen, in denen ein Subjekt besonders dichte und durchorganisierte äußere Eindrücke in eben dem Augenblick empfängt, da seine Unbeweglichkeit es innerlich dafür prädisponiert, sie „über-zu-empfangen“ [sic].“<sup>48</sup>

Der Analytiker muss sich also zunächst in die Position des Rezipienten begeben und eigene Übertragungsreaktionen sowie die Beziehung, die der Interpret mit dem Film eingeht, als Grundlage für die Analyse verwenden. Da, wie bereits

---

<sup>42</sup> Vgl. Schönau; Pfeiffer (2003), S. 95.

<sup>43</sup> Vgl. Zeul (2017), S. 37.

<sup>44</sup> Ebd., S. 37.

<sup>45</sup> Ebd., S. 37.

<sup>46</sup> Vgl. ebd., S. 37f.

<sup>47</sup> Vgl. Metz (1975), S. 1022.

<sup>48</sup> Ebd., S. 1021.

erwähnt, der Film als Medium nicht überträgt, erlangt er erst unbewusste Bedeutung durch die Übertragung des Zuschauers, in diesem Fall des Psychoanalytikers.<sup>49</sup> Diese wird jedoch unmittelbar bedingt durch die „aktuelle Begegnung mit dem Film und die Wahrnehmungen der von ihm ausgelösten Gefühle.“<sup>50</sup> Ein weiterer wichtiger Aspekt in der zu untersuchenden Beziehung des Analytikers zum Film ist das implizite Beziehungswissen.<sup>51</sup>

„Die Art und Weise, wie wir uns im Zusammensein mit Anderen verhalten, gründet überwiegend in prozedural repräsentiertem, implizitem Wissen. Implizites Beziehungswissen entzieht sich der sprachlichen Beschreibung weitgehend. Stattdessen zeigt sich implizites Beziehungswissen im Vollzug von Handlungsabläufen. Das Zusammensein mit Anderen entfaltet sich Schritt für Schritt. Jedes nachfolgende Verhalten einer Person zeigt, wie das vorangegangene Verhalten des Gegenübers verstanden wurde.“<sup>52</sup>

Bei der Analyse dieses Aspekts der Zuschauer-Film-Beziehung geht es also um die Deutung spontaner Reaktionen auf das Filmgeschehen, die Rückschlüsse auf direkte, vom Film getroffene Aussagen zulassen.

„In rezeptionsorientierten Arbeiten wird das Kino als bewusstseinsstrukturierende Apparatur verstanden und seine Wirkung auf die bewusste (und unbewusste) Wahrnehmung des Zuschauers erörtert.“<sup>53</sup>

Wenn in den Analysen die Wirkung des Films oder bestimmter Aspekte beschrieben wird, handelt es sich um Rezeptionsanalyse. Bei der psychoanalytischen Herangehensweise an Film wird stets eine gewisse subjektive Färbung der Interpretation in Kauf genommen. Um die Analysen ausreichend zu stützen, fließen deshalb neben meinen eigenen Eindrücken und Überlegungen die Interpretationen verschiedener Psychoanalytiker in die Betrachtungen ein.

---

<sup>49</sup> Vgl. Zeul (2017), S. 44.

<sup>50</sup> Ebd., S. 43.

<sup>51</sup> Vgl. Ebd., S. 43.

<sup>52</sup> Streeck, Ulrich (2013): Implizites Beziehungswissen. In: Psychotherapeut (2013) 58: 143. WWW Springer Link. In: <https://doi.org/10.1007/s00278-013-0969-5>; 18.10.2017; 12:06.

<sup>53</sup> Schönau, Pfeiffer, S. 115.

## 2.4. Möglichkeiten und Grenzen psychoanalytischer Filmbetrachtung

Mechthild Zeul selbst ordnet ihre psychoanalytische Deutung des Coen-Films *Barton Fink* folgendermaßen einschränkend ein:

„Den Coen-Brüdern geht es freilich nicht darum, ein klinisches Fallbeispiel vorzustellen, psychische Konflikte zu entwirren und einer konstruktiven Lösung zuzuführen. So wie die mythologischen Bezüge nicht zu ernst genommen werden sollten, so ist auch die hier vorgestellte psychoanalytische Deutung nicht das letzte Wort. Auf mehr als einen spielerischen Umgang mit solchen Deutungen würden sich die Coen-Brüder wohl nicht einlassen.“<sup>54</sup>

Die psychoanalytische Deutung von Literatur und Film ruft allgemein viel Kritik hervor. Ein methodischer Haupteinwand der Kritiker bezieht sich auf die Gültigkeit der Figurenanalyse, da sie außerhalb einer Therapiesituation entsteht, aber Methoden einsetzt, die für die therapeutische Arbeit entwickelt wurden.<sup>55</sup> Laut Pietzcker mache es keinen Sinn, vom Unbewussten fiktiver Figuren zu sprechen und dieses Unbewusste psychoanalytisch so zu untersuchen, als wäre die Figur ein Mensch aus Fleisch und Blut. Auch wenn die Psychoanalyse ein Unbewusstes literarischer Figuren behauptet, seien literarische Figuren nicht allein aus sich selbst zu verstehen, sondern nur aus dem Zusammenhang des ganzen Werkes, und könnten deshalb nicht für sich allein analysiert werden.<sup>56</sup> Bei Filmen kommt zusätzlich die zu analysierende Einbettung der Figuren in den filmischen Zusammenhang und seine spezielle Ästhetik hinzu. Der Interpret solle bei der psychoanalytischen Betrachtung weder die Gegenübertragungen des Rezipienten noch seine eigenen der Figur selbst zusprechen.<sup>57</sup>

Viele Kritiker betrachten die rezipientenorientierte Interpretation deshalb als die einzig legitime Form der Deutung, da die Analyse der eigenen Rezeptionserfahrung am ehesten Parallelen zur analytischen Therapiesituation aufweise. Wie der Analytiker zum Patienten stehe auch der Rezipient mit dem Werk in Interaktion. Deshalb dürfe sich die psychoanalytische Deutung nicht allein auf

---

<sup>54</sup> Zeul (2017), S. 124

<sup>55</sup> Vgl. ebd., S. 76.

<sup>56</sup> Vgl. Pietzcker, Carl (2011): Hat Hamlet einen Ödipuskomplex? Zur Psychoanalyse literarischer Figuren. In: Bruns Georg (Hrsg.): Lesen, fühlen, verstehen - Zur Methodik psychoanalytischer Literaturdeutung. Psychosozial Nr. 125. Gießen 2011. S. 27.

<sup>57</sup> Vgl. ebd., S. 36.

eine Diagnose der Figuren richten, sondern müsse die Interaktion des Rezipienten mit dem Werk untersuchen.<sup>58</sup> Die Gegenübertragungsreaktion des Analytikers bzw. Rezipienten sei aufschlussreich und unverzichtbar für die Deutung.

Die analytische Literaturwissenschaft betont, dass bei der Figurenanalyse immer auch die Gegenübertragung analysiert werde, also die Beziehungen zu den fiktiven Figuren, die beim Rezipieren geknüpft werden.<sup>59</sup> Problembewusste Analytiker verstünden psychoanalytische Literaturinterpretationen immer auch als Rezeptionsanalyse. Die psychoanalytische Figurenanalyse könne jedoch auch als professionelle Fortsetzung der alten literaturwissenschaftlichen Untersuchungen von Charakteren gesehen werden, da ihr eine fundierte Persönlichkeitstheorie zur Analyse von Charakterstrukturen zugrunde liege.<sup>60</sup>

Bei der autororientierten Interpretation wird häufig die Einseitigkeit kritisiert, mit der die Psychoanalyse ein literarisches Werk als psychisches Produkt des Autors betrachtet. Dem Werk werde dabei sein Kunstcharakter abgesprochen.<sup>61</sup> Auch ist die psychologische Fernanalyse und eventuelle Diagnose von Störungsbildern bei Autoren unmoralisch und entbehrt der notwendigen Grundlage, weshalb die Autorenanalyse in dieser Arbeit nicht stattfindet.

Autoren selbst wehren sich häufig gegen Deutungen ihres Werkes. Das Fantisieren könne auch als elementare, von Anfang an vorhandene Fähigkeit des Menschen gesehen werden, deren Funktion nicht allein in der Kompensation von Versagung, Frustration und Enttäuschung liege.<sup>62</sup>

Die psychoanalytische Literaturwissenschaft stellt sich jedoch gegen eine Überschätzung der bewussten Absichten des Autors. Sie begegnet den nachträglichen Aussagen des Autors darüber, was er eigentlich hätte sagen wollen, mit Skepsis.<sup>63</sup>

Die Kritik an der psychoanalytischen Literatur- und Filmwissenschaft beruhe nach Ansicht der Analytiker zum großen Teil auf Missverständnissen, Vorurteilen oder mangelnden Kenntnissen. Deshalb werde ihr die Legitimation abgesprochen, Aussagen über große Werke zu machen. Hinter der Kritik stecke

---

<sup>58</sup> Vgl. Schönau; Pfeiffer (2003), S. 95.

<sup>59</sup> Vgl. ebd., S. 99.

<sup>60</sup> Vgl. ebd., S. 97.

<sup>61</sup> Vgl. ebd., S. 76.

<sup>62</sup> Vgl. ebd., S. 23.

<sup>63</sup> Vgl. ebd., S. 92.



auch oft die Angst vor vertiefter Einsicht, weil die Entzauberung der Werke befürchtet wird.<sup>64</sup>

„Es fragt sich aber, ob diese Angst vor vertiefter Einsicht wirklich begründet und berechtigt ist; ihr ist die kulturell ebenso wertvolle Aufgabe der Wissenschaft entgegenzuhalten, beim Ergründen des Menschen keine Schonungen anzuerkennen.“<sup>65</sup>

Filme und ihre Handlungen werden durch Konflikte, das Ergründen von Menschen und ihrem Verhalten getragen. Das menschliche Verhalten ist unmittelbar durch die Psyche bedingt, weshalb die Darstellung psychischer Konflikte in Form und Inhalt eines Films durchaus als Grundlage für eine Erzählung dienen kann. Man analysiert also keinesfalls einen fiktiven Charakter wie einen realen Patienten, sondern untersucht vielmehr die ganzheitliche Erscheinung eines Films auf psychologische Hintergründe für die dargestellten Konflikte. Diese sind natürlich in den Grenzen eines Films unterkomplex und mit einem realen psychischen Konflikt nicht zu vergleichen. Mechthild Zeul schreibt dazu:

„Und doch gilt, dass Krankengeschichten, wie Film, von wachen Menschen gestaltet werden, dass sie logischen, klaren Konstruktionen folgen. Eine weitere Übereinstimmung besteht darin, dass der narrative Film - und bei den Coen handelt es sich darum - eine Geschichte erzählt; dies gilt meinem Verständnis nach auch für Krankengeschichten.“<sup>66</sup>

Sicherlich haben sowohl die Überlegungen der Kritiker, als auch die Position der Psychoanalytiker ihre Berechtigung. Die Kritik kann bei der analytischen Literatur- und Filminterpretation konstruktiv genutzt werden, da sie Anlass zu größerer Genauigkeit und Vorsicht bei der Anwendung psychoanalytischer Konzepte auf Literatur- und Filmwissenschaft gibt. Im Fall der Coens sind die Einwände der Kritiker durchaus verstärkt zu beachten, den Anteil der unbewussten Filmgestaltung gilt es in ihrem Fall immer wieder in Frage zu stellen. Die sehr spezifischen und teilweise ironisierten Anspielungen auf psychische Konflikte, beispielsweise in Form von kommentierenden Songtexten, geben

---

<sup>64</sup> Vgl. Schönau; Pfeiffer (2003), S. 106f.

<sup>65</sup> Ebd., S. 107.

<sup>66</sup> Zeul (2017), S. 29.

Anlass zur Vermutung, dass die Brüder dieser Form der Interpretation vorgreifen und einen Großteil einschlägiger Konflikte durchaus bewusst erzählen. Es gilt also, die bewusst platzierten ästhetischen und erzählerischen Mittel ebenso intensiv zu betrachten wie etwaige Übertragungsreaktionen.

### 3. Die Filme der Coen-Brüder

#### 3.1. Leben und Wirken der Coens

Joel Coen wurde 1955 drei Jahre vor seinem Bruder Ethan in Minneapolis geboren. Sie wuchsen in einer jüdischen Akademikerfamilie als Söhne eines Wirtschaftsprofessors und einer Kunsthistorikerin auf. In ihrer Jugend entwickelten sie sich zu Filmliebhabern und begannen, Remakes von Hollywood-Filmen auf einer Super-8-Kamera zu drehen. Nach der High-School studierte Ethan Philosophie in Princeton, Joel studierte Film an der New-York-University. Neben seinem Filmstudium war Joel bereits als Schnittassistent im Filmgeschäft aktiv, vornehmlich bei Low-Budget-Horrorfilmen wie Sam Raimis *The Evil Dead* (1981)<sup>67,68</sup> Nachdem Ethan sein Philosophiestudium mit einer Arbeit über Wittgensteins Spätwerk abgeschlossen hatte, zog er ebenfalls nach New York.<sup>69</sup> Dort arbeitete er in diversen Bürojobs, während die Brüder begannen, gemeinsam Drehbücher zu schreiben.<sup>70</sup>

1984 kam ihr Debütfilm *Blood Simple*<sup>71</sup> ins Kino, den sie mit dem Kameramann Barry Sonnenfeld realisierten. Sonnenfeld führte bei zwei weiteren Coen-Filmen Kamera, *Raising Arizona* (1987)<sup>72</sup> und *Miller's Crossing* (1990)<sup>73</sup>, bevor Roger Deakins zum Stammkameramann wurde. Mit *Raising Arizona* verzeichneten die Coens ihren ersten kommerziellen Erfolg, mit einem Budget von sechs Millionen Dollar spielte er 22 Millionen Dollar ein. Dieser Erfolg sicherte ihren Stand als Autorenfilmer und verschaffte ihnen Unabhängigkeit im Filmgeschäft. Nichts-

---

<sup>67</sup> *The Evil Dead*. Drehbuch und Regie: Sam Raimi. US 1981.

<sup>68</sup> Vgl. Kilzer, Annette; Rogall, Stefan (1998): Das filmische Universum von Joel und Ethan Coen. Marburg, S. 8.

<sup>69</sup> Vgl. Wikipedia: Ethan und Joel Coen. In: [https://de.wikipedia.org/wiki/Ethan\\_und\\_Joel\\_Coen](https://de.wikipedia.org/wiki/Ethan_und_Joel_Coen); 19.10.2017, 12:40

<sup>70</sup> Vgl. Kilzer; Rogall (1998), S. 10f.

<sup>71</sup> *Blood Simple*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 1984.

<sup>72</sup> *Raising Arizona*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 1987.

<sup>73</sup> *Miller's Crossing*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 1990.

destotrotz waren ihre nächsten drei Filme *Miller's Crossing*, *Barton Fink* (1991) und *The Hudsucker Proxy* (1994)<sup>74</sup> eher Kritiker- als Publikumserfolge. Erst mit *Fargo* (1996)<sup>75</sup> konnten sie auch das Publikum wieder für sich gewinnen, für den sie außerdem den Oscar für das beste Originaldrehbuch erhielten.<sup>76</sup>

1998 feierte *The Big Lebowski* Premiere, der nach anfänglich mäßigen Einspielergebnissen zu einem Kultklassiker avancierte. Es folgten *Oh Brother, Where art thou?* (2000)<sup>77</sup>, *The Man Who wasn't there* (2001)<sup>78</sup> und ihre erste, von Kritikern gemischt aufgenommene Auftragsarbeit *Intolerable Cruelty* (2003)<sup>79</sup>. Auch ihr Remake von *The Ladykillers* (1955)<sup>80</sup>, das 2004 erschien, stieß bei Kritikern auf wenig Zuspruch. Nach einigen Jahren des kreativen Rückzugs erhielten sie 2008 zwei Oscars für *No Country for Old Men* (2007)<sup>81</sup>, im gleichen Jahr wurde *Burn After Reading* veröffentlicht. 2009 folgte ihr wahrscheinlich autobiografischstes Werk *A Serious Man*<sup>82</sup>, dessen Handlung sich in einer jüdisch-intellektuellen Umgebung im mittleren Westen der USA abspielt. 2010 feierten die Coens ihren größten finanziellen Erfolg mit dem Western *True Grit*<sup>83</sup>, der weltweit ca. 250 Millionen Dollar einspielte.<sup>84</sup> Es folgte der im New York der 60er Jahre spielende Musikfilm *Inside Llewyn Davis* (2013) und zuletzt die Hollywoodsatire *Hail, Caesar!* (2016)<sup>85,86</sup>

## 3.2. Umgang mit Deutungsversuchen

Die Coen-Brüder verweigern sich bei öffentlichen Auftritten meist sehr geschickt der Intellektualisierung oder Deutung ihrer Filme und ihrer Person. In Interviews geben sie häufig naiv anmutende, ironische, irreführende oder fragmentarische Antworten. Auf die Frage, warum sie ihren Film *Fargo* nannten, obwohl der Film

---

<sup>74</sup> *The Hudsucker Proxy*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 1994.

<sup>75</sup> *Fargo*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. Engl. Sprachausgabe. US 1996.

<sup>76</sup> Vgl. Kilzer; Rogall (1998), S10f.

<sup>77</sup> *Oh Brother, where art thou?*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 2000.

<sup>78</sup> *The man who wasn't there*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 2001.

<sup>79</sup> *Intolerable Cruelty*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 2003.

<sup>80</sup> *The Ladykillers*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 2004.

<sup>81</sup> *No Country For Old Men*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. Engl. Sprachausgabe. US 2007.

<sup>82</sup> *A Serious Man*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. Engl. Sprachausgabe. US 2009.

<sup>83</sup> *True Grit*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 2010.

<sup>84</sup> Vgl. Nathan, Ian (2012): *Ethan and Joel Coen - Masters of Cinema*. London, S. 98f.

<sup>85</sup> *Hail Caesar!*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 2016.

<sup>86</sup> Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Ethan\\_und\\_Joel\\_Coen](https://de.wikipedia.org/wiki/Ethan_und_Joel_Coen); 19.10.2017, 17:06

hauptsächlich in der Nachbarstadt Brainerd spielt, sagten sie, der Titel klinge vielsagender. Inwiefern das so sei, wüssten sie nicht. Die Interaktion der Brüder mit der Öffentlichkeit beruht nicht auf Authentizität oder ehrlicher Einordnung der eigenen Kunst, sie bemühen sich vielmehr, möglichst wenig von sich selbst preiszugeben. Ihr jahrelang im Abspann genannter Cutter Roderick Jaynes stellte sich als nicht existent heraus, die Brüder hatten ihre Filme selbst geschnitten.<sup>87</sup> Auch die rein inhaltliche Deutung ihrer Filme negieren sie durch uneindeutig ironische Antworten. Auf die Frage, was mit dem Geldkoffer aus *Fargo* geschehen sei, erzählen sie von einem Elch, der ihn nach der Schneeschmelze findet und dann erschossen wird. Sie hätten diese Szene deshalb nicht mehr gedreht, weil Elche so schwer zu dressieren seien.<sup>88</sup> Speziell bei *Fargo* verbindet sich dieser Umgang mit ihren Geschichten und der Wahrheit mit dem Film selbst, in dem zu Beginn fälschlicherweise behauptet wird, dass es sich um eine wahre Geschichte handle.

Die Kunst der Coens wird so zu einem postmodernen, übergreifenden Narrativ, das jede Interpretation in Frage stellt. Die kalkulierte scheinende Konstruktion dieser „Coen-Matrix“ gibt jedoch gleichzeitig Hinweise darauf, dass die Filme auf mehreren Ebenen der Interpretation vorgreifen und so zu einem spielerischen Umgang mit der Deutung einladen.

### 3.3. Die Ästhetik der Coen-Filme

---

#### 3.3.1. Der Einsatz von Musik

Die Musik spielt in den Filmen der Coens stets eine zentrale Rolle. Wie bereits erwähnt wird Musik häufig genutzt, um ironische Brechung zu erzeugen. Gleichzeitig fügt sie den Filmen oft einen nostalgischen Faktor hinzu, der sich aus der Vorliebe der Regisseure für bestimmte Musikrichtungen ergibt. So spielt beispielsweise in *Oh Brother, where art thou?* und *Inside Llewyn Davis* amerikanische Volksmusik eine zentrale Rolle. Vor allem diese Art der Musik begünstigt in ihrer Einfachheit und Wärme die Regression beim Zuschauer.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Vgl. Nathan (2012), S. 39.

<sup>88</sup> Vgl. Kilzer; Rogall (1998), S.131.

<sup>89</sup> Vgl. Zeul (2017), S. 24ff.

Immer wieder wird mit der gezielten An- und Abwesenheit von Musik gespielt, Songs werden durch Wiederholung mit Symbolbedeutung aufgeladen und mit den Protagonisten verknüpft wie in *A Serious Man* oder *The Big Lebowski*.

Die ausgewählten Songs sind oft bereits fest in der Populär- oder Volksmusik-kultur verankert und bringen zusätzlichen Kontext in die Filme ein. Die Texte geben oft Hinweise auf innere Konflikte der Figuren, mit denen die Songs narrativ verknüpft werden. Häufig ist der Einsatz von Musik diegetisch und wird beispielsweise durch das Auflegen einer Schallplatte innerhalb der Filmrealität verankert. Die fiktiven Charaktere hören die Musik ebenfalls. Die bewusste Verknüpfung von auffälligen Songs mit Figuren und Handlung macht die Musik zu einem zentralen Bestandteil der inneren Handlung.<sup>90</sup> Wenn sich die Figuren selbst musikalisch betätigen, wird ihre Musik zum erweiterten Kommentar auf ihre eigene innere Verfassung und gibt Hinweise auf ein Unterbewusstsein der Figuren.

Wenn Musik in dieser introspektiven Funktion eingesetzt, von Figuren kommentiert oder anderweitig zum Gegenstand des Films wird, nimmt sie also besonders bei der psychoanalytischen Betrachtung eine hervorstechende Rolle ein.

---

### 3.3.2. Merkmale von Bildgestaltung und Schnitt

Dieses Kapitel soll sich auf die Aspekte der Kameraarbeit und des Schnitts konzentrieren, die die Inszenierung der Figuren und deren Verhalten zueinander betreffen. Hier gilt es zu untersuchen, welches Verhältnis zwischen Zuschauer und Protagonisten durch die gestalterische Umsetzung evoziert wird.

Die Filme der Coen-Brüder haben eine sehr intime Art, ihre Charaktere im Bild zu platzieren, die gleichzeitig maßgeblich zum Humor beiträgt. Hier lohnt es sich vor allem, die verwendeten Kameramethoden zu untersuchen, die klare Schemata erkennen lassen. Die Gestaltung der Coen-Filme ist sehr kleinteilig und komplex.

---

<sup>90</sup> Stern (2014), S. 147-153.

Die Charaktere werden meist aus kurzer Entfernung weitwinklig aufgenommen, sodass sie im Verhältnis zu Hintergrund und Umgebung sehr präsent wirken. Die Proportionen werden durch den weiten Linsenwinkel leicht verzerrt, was im Verhältnis vom Vordergrund zum Hintergrund und in der leicht vergrößernden Zerrung naher Gesichter erkennbar wird. Der Stammkameramann der Coen-Brüder Roger Deakins kommentiert diesen Stil in einem Interview folgendermaßen:

„[...] I think it's a totally different effect to an audience looking at somebody on the end of a 100mm-lense, as opposed to somebody being shot on a 27 close to, or 21. [...] There's a sense of presence, you are right there with somebody. [...] I think psychologically it's a totally different effect, so [sic].“<sup>91</sup>



Barton Fink mit einer Frauenleiche im Bett hinter ihm

92



Der „Dude“ an seiner Stammbowlingbahn.

93

Die beinahe unangenehme Nähe, die so zwischen Figur und Zuschauer hergestellt wird, löst leichtes Unbehagen aus. Gleichzeitig wird die Mimik und die

---

<sup>91</sup> *Cinematographer Style* (Gekürzte Fassung). Jon Fauer. US 2006. TC: 00:41:05-42:27. In: <https://vid.me/L5aW/cinematographer-s>

<sup>92</sup> *Barton Fink*. US 1991. TC: 01:10:57.

<sup>93</sup> *The Big Lebowski*. US 1998. TC: 00:18:24

Körpersprache der Schauspieler jedoch so verzerrt überdeutlich, dass Komik entsteht. In einem Video-Essay über diesen Stil heißt es:

„And it fits. Because the Coens like to isolate individuals, trapping them in situations they really have no control over. And because of the lense here, you're trapped with them.“<sup>94</sup>

Die Coens schaffen auf diese Weise eine Verschmelzung von Drama und Komödie. Die Nähe zu den Figuren löst beim Zuschauer empathische Regungen aus, die Optik lässt ihre hoffnungslose Situation jedoch auch so übertrieben und uferlos wirken, dass der Zuschauer mit ihnen oder über sie lachen muss.

Eine typische Dialogsequenz besteht häufig hauptsächlich aus Einzeleinstellungen, vor allem in Zweierdialogen ist oft nur einer der Dialogteilnehmer zur Zeit zu sehen.



Sheriff Marge Gunderson verhört Jerry Lundegaard.

95



96

---

<sup>94</sup> Zhou, Tony: Joel and Ethan Coen - Shot / Reverse Shot. Youtube, 25.02.2016, WWW 2016, 06.11.2017 um 14:46 in [https://www.youtube.com/watch?v=5UE3jz\\_O\\_EM](https://www.youtube.com/watch?v=5UE3jz_O_EM)

<sup>95</sup> *Fargo*. US 1996. TC: 01:00:23.

<sup>96</sup> Ebd. TC: 01:00:07.



Jede Figur bekommt so uneingeschränkte Aufmerksamkeit, begünstigt durch die Weitwinkeloptik. Die visuelle Gleichzeitigkeit wird aufgelöst. Auf diese Weise kann der Schnitt mit seinem Rhythmus, der die Figuren in dieser verstärkend wirkenden Gestaltung direkt auf Dinge aus dem Gegenschuss reagieren lässt, die Komik der Situationen bedingen und gleichzeitig empathische oder antipathische Gefühle beim Zuschauer gegenüber den gezeigten Figuren evozieren. Die Kamera kommt den Antagonisten ebenso nah wie den Protagonisten.



Der Auftragsmörder  
Anton Chigurh.

97

Durch diese Stilistik wird der Einsatz von eher klassisch aufgelösten Sequenzen ebenfalls zum bewussten Stilmittel. In *Fargo* beispielsweise wiederholt sich zum Ende des Films die Verhörsequenz, hier hat Marge jedoch bereits einen konkreten Verdacht gegen Jerry. Durch den Einsatz von klassischen Over-Shoulder-Aufnahmen werden die beiden in ein neues Verhältnis gesetzt.



98

---

<sup>97</sup> *No Country for old Men*. US 2007. TC: 01:21:16.

<sup>98</sup> *Fargo*. US 1996. TC: 01:21:43.



## 4. Das Scheitern

„*Scheitern* geht auf *Scheiter*, eine Pluralform zu *Scheit* zurück. Im 16. Jahrhundert existierten zunächst die Verben *zuscheitern* und *zerscheitern*, deren Bedeutung noch ‚in Stücke brechen‘ lautete. Die verkürzte Form entstand vermutlich in Anlehnung an Wendungen wie *zu Scheitern gehen*, in Trümmer zerbrechen‘.“<sup>99</sup>

Stefan Zahlmann beschreibt das Scheitern in unserer modernen Wahrnehmung als Phänomen, das erst im Zusammenspiel von Individuum und einer gewissen Öffentlichkeit entsteht. Beim eigenen, zunächst privaten Versagen wird stets die Wahrnehmung und Beurteilung dessen durch andere mitbedacht und formt maßgeblich die eigene Bewertung des Versagens.<sup>100</sup>

Das Scheitern setzt also ein Ergreifen von Initiative voraus mit dem Ziel, Deckungsgleichheit des angestrebten Selbstbilds mit der Außenwirkung herzustellen.

### 4.1. „What’s going on?“ - Scheitern in der Welt der Coens

Im Folgenden sollen die Störungsbilder und psychodynamischen Phänomene zusammengetragen werden, die in den Filmanalysen dieser Arbeit zum Tragen kommen. Dabei geht es keinesfalls darum, die Figuren therapieartig zu untersuchen, sondern die dem Plot zugrunde liegenden Phänomene zu umreißen. In den Filmen der Coen-Brüder wirkt das Scheitern der Protagonisten zunächst willkürlich, durch die Anwendung der psychoanalytischen Theorie lässt sich jedoch ein spezielles Narrativ aufdecken, das im von den Filmemachern ange deuteten Unbewussten der Figuren und in der Gegenübertragung auch beim Zuschauer stattfindet.

---

<sup>99</sup> Pfeifer, Wolfgang et al. (2005): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. 8. Auflage. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, S. 1190 zitiert in <https://de.wiktionary.org/wiki/scheitern> 18.10.2017; 13:55

<sup>100</sup> Vgl. Zahlmann, Stefan (2005): Scheitern Und Biographie: Die andere Seite moderner Lebensgeschichten (Psyche Und Gesellschaft). Gießen, S. 12.

---

#### 4.1.1. Die „Schicksalsneurose“ - Väter in der Welt der Coens

##### **OSBOURNE**

... Dad, I left my job at the  
Agency...

The old man stares out into the wind.

##### **OSBOURNE (CONT'D)**

... I, uh... I'm sorry, Dad.

101

Entsprechend Zahlmanns Theorie ist die von den Protagonisten als unangenehm empfundene Ausgangssituation häufig bestimmt durch die Wahrnehmung des unmittelbaren sozialen und familiären Umfelds, die nicht mit dem angestrebten Selbstbild übereinstimmt und den Selbstwert bedroht. Die Figuren in den Filmen der Coens scheitern meist in der Folge eines Aufbegehrens gegen diese äußeren, deprimierenden Lebensumstände. Die unglücklichen Ereignisse, die meist zum unumkehrbaren Scheitern führen, wirken schicksalhaft und entziehen sich scheinbar dem Einfluss der Figuren. Dennoch wirkt ihr Scheitern nie willkürlich, es scheint eine gewisse Folgerichtigkeit darin zu liegen. Manfred Riepe verweist hier auf Freudsche Theorien zu Zwangsneurosen. Die damit verbundenen Wiederholungszwänge, in diesem Fall die Wiederholung konflikthafter Situationen, bieten Erklärungen für die Abwärtsspiralen, die die Charaktere ihrem alternativlosen Scheitern zuführen.<sup>102</sup>

Laut Freuds „Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose“ finden sich im Handeln des Neurotikers logische Lücken, die er jedoch weder wahrnimmt, noch sind sie ihm rational erklärbar. Freud schreibt über einen zwangsneurotischen Patienten, dessen Zwangsvorstellung realitätsfern und unerfüllbar sei, dass er sich infolge der Nichterfüllung „gewöhnlich von zufälligen Ereignissen wie von Gottesurteilen treiben“<sup>103</sup> lasse.<sup>104</sup> Dieses Verhalten lässt sich bei beinahe allen Protagonisten der Coen-Filme beobachten.

---

<sup>101</sup> *Burn After Reading*. US 2007. TC: 00:08:10-00:08:18.

<sup>102</sup> Vgl. Riepe, Manfred (2014): Der unglaubliche Vater - Zur Poesie der Verlierer in den Filmen von Joel und Ethan Coen. In: Bär/Schneider (2014), S. 14f.

<sup>103</sup> Freud, Sigmund (1909): Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose. S. 8.

<sup>104</sup> Vgl. ebd., S. 9.

„Zwangsvorstellungen erscheinen bekanntlich entweder unmotiviert oder unsinnig, ganz wie der Wortlaut unserer nächtlichen Träume, und die nächste Aufgabe, die sie stellen, geht dahin, ihnen Sinn und Halt im Seelenleben des Individuums zu geben, so daß sie verständlich, ja eigentlich selbstverständlich werden.“<sup>105</sup>

Hier drängen sich Assoziationen mit Coen-Figuren wie dem Autoverkäufer Jerry Lundegaard aus *Fargo* auf. Sein unausgeglichener Plan, seine Frau entführen zu lassen, um Lösegeld von ihrem reichen Vater zu erpressen, führt unweigerlich zu einer Kette von grausigen Ereignissen. Jerry empfindet jedoch in keiner sichtbaren Art und Weise Verantwortung oder Schuld. Seine Versuche, das Übel aufzuhalten, sind bestenfalls lieblos, sein Handeln scheint unmotiviert und zuweilen willkürlich.<sup>106</sup> Letztendlich wird er zur Rechenschaft gezogen und bei einem letzten verzweiferten Fluchtversuch verhaftet.

Die scheinbare Unsinnigkeit im Handeln von Zwangsgestörten begründet sich in gegensätzlichen Zwangsimpulsen, die den Betroffenen im Handeln beeinträchtigen oder lähmen und sie neben irrational erscheinendem Handeln in die Passivität geraten lassen können. Der eben erwähnte Patient Freuds verspürte beispielsweise Mordgelüste aus Eifersucht gegenüber einem Vetter seiner Geliebten. Der gegenläufige Zwangsimpuls bestand in Magersucht und Selbsttötungsgedanken, mit denen er sich für die grausamen Wünsche selbst bestrafte.<sup>107</sup>

Im Kontext der Coen-Filme formuliert Riepe die Theorie eines unglaublichen Vaters, die er an jene Fallbeschreibung Freuds anlehnt. Diese bietet eine mögliche Erklärung für die „Schicksalsneurosen“ vieler Coen-Figuren.<sup>108</sup> Der Patient in Freuds Fallbeispiel schildert eine Erinnerung an seinen Vater, der ihn bei der Masturbation erwischt und dafür züchtigt. Während der Züchtigung bekam der Patient einen Wutanfall und beschimpfte den Vater, was diesen zögern und Unentschlossenheit in der Durchsetzung seiner Maßstäbe erkennen ließ. In Verbindung mit anderen moralischen Verfehlungen, u.a. Spielschulden betreffend, hielt sich der Vater für den Sohn offensichtlich nicht an seine eigenen moralischen Richtlinien und machte sich so unglaublich. Im Bestreben, beide Seiten dieser Doppelmoral zu erfüllen, entstanden gegenläufige Zwangs-

---

<sup>105</sup> Vgl. Freud (1909), S. 16.

<sup>106</sup> Vgl. Riepe (2014), S. 17.

<sup>107</sup> Ebd., S. 18.

<sup>108</sup> Vgl. ebd., S. 14ff.

vorstellungen.<sup>109</sup> In den Filmen der Coens finden sich immer wieder Konflikte mit problematischen Vaterfiguren.

In *A Serious Man* beispielsweise sucht der Physiklehrer Larry Gopnik in seiner Verzweiflung über seine sich zunehmend verschlimmernde Situation immer wieder Rat bei verschiedenen Rabbis, die ihm eher verwirrende, wenig hilfreiche Ratschläge geben. Der angeblich klügste Rabbi Marshak weigert sich jedoch, ihn zu empfangen. Als Vaterfiguren gelesen, zeigen sich die Rabbiner widersprüchlich oder stumm bis abwesend.<sup>110</sup> Interessant in diesem Kontext ist auch, dass Larry immer wieder das jiddische Volkslied „Dem Milners Tern“ hört, das von einem einsamen alten Mann handelt, der mit Unverständnis und Erschöpfung auf sein zurückliegendes, unglückliches Leben blickt. Sein Sohn scheint sich indes auf „Somebody to love“ von Jefferson Airplane zu versteifen. Nicht nur eine Symbolik für Zwangswiederholung kann hier gelesen werden, auch die Weitergabe eines Konflikts vom Vater zum Sohn deutet sich an.

Das Aufbegehren der Coen-Charaktere, das meist als Anstoß für die erzählten Geschichten dient, kann als Autonomiebestrebung und unbewusster Distanzierungsversuch vom Vater gelesen werden, was jedoch durch die neurotischen Zwangswiederholungen des Konflikts in Form von gegenläufigen Zwangsimpulsen und Handlungen im weiteren Verlauf der Geschichte zum Scheitern führt.<sup>111</sup> Der Vaterkonflikt wird durch die zirkuläre Struktur zwanghafter Rituale verewigt und in seiner Ungelöstheit immer wieder neu inszeniert.<sup>112</sup> So landet Llewyn Davis beispielsweise immer wieder in der Gasse hinter der Bar, wo er durch selbst provozierte Schläge auf seinen zum Scheitern verurteilten Platz im Leben verwiesen wird.<sup>113</sup>

---

<sup>109</sup> Vgl. Freud (1909), S. 27.

<sup>110</sup> Vgl. Riepe (2014), S. 15f.

<sup>111</sup> Vgl. ebd., S. 18 zitiert nach Seeßlen, Georg (1998): Spiel, Regel, Verletzung. Auf Spurensuche in Coen Country. In: Körte, Peter; Seeßlen, Georg (Hg.) Joel und Ethan Coen. Berlin 2000. S. 270.

<sup>112</sup> Vgl. ebd., S.17.

<sup>113</sup> Vgl. ebd., S. 27.

---

#### 4.1.2. Die entschlossenen Frauen

Im Gegensatz zum schleifenartigen Handeln der Männer in den Coen-Filmen, die durch zwanghaftes Treffen von Fehlentscheidungen immer wieder scheitern, agieren die Frauen oft sehr entschlossen und geradlinig. Männer werden oft als Mittel zum Erreichen eines Ziels verwendet, die zwangsbedingte Hilflosigkeit der Protagonisten wird häufig ausgenutzt. Beispielhaft dafür ist Maude in *The Big Lebowski*, die den Dude in einem eher unemotionalen Geschlechtsakt als Befruchtungswerkzeug benutzt oder Linda Litzke in *Burn After Reading*, die sogar den Tod einiger Männer in Kauf nimmt, um sich eine Schönheitsoperation zu finanzieren.<sup>114</sup> Im Gegensatz zu den männlichen Coen-Figuren wird ihr dieser Wunsch letztendlich erfüllt, während die Männer sich über das für sie sinnlos wirkende Geschehen den Kopf zerbrechen.

Hinter der Emotionslosigkeit, mit der einige Frauen die männlichen Protagonisten instrumentalisieren, vermutet Zeul negative narzisstische Charaktereigenschaften. Diese beruhen auf Desobjektalisierung nach André Green, in diesem Fall zu erklären mit dem „Abzug aller libidinöse[n] Bindungen von den Objekten“<sup>115</sup>.

Auf der Gegenseite gibt es umso empathischere Frauenfiguren, deren Handeln von der Liebe zu schwachen Männerfiguren beeinträchtigt wird. Hier sind Figuren wie die Sekretärin Audrey aus *Barton Fink*, die sich in einer Dreiecksbeziehung mit zwei blockierten Autoren wiederfindet und darin letztendlich den Tod findet, oder die moralisch einwandfreie Polizistin Marge Gunderson aus *Fargo*, die eine innige Beziehung mit einem einfältigen Mann führt, dessen größte Sorge einem Wettbewerb für Briefmarkenmotive gilt. Ihre Entschlossenheit liegt in der Aufopferung für ihre Männer.

---

<sup>114</sup> Vgl. Zeul (2017), S. 11f.

<sup>115</sup> Ebd., S. 127f. zitiert nach Green, André (1993): Todestrieb, negativer Narzissmus, Desobjektalisierungsfunktion in *Psyche* 2001, S. 874ff.

---

### 4.1.3. Der Ödipus-Komplex

Ein weiteres Konzept, das zur Erklärung der Vaterthematik in den Coen-Filmen beiträgt, ist das psychoanalytische Konzept des Ödipuskomplexes, das auf Freuds Deutung der Ödipus-Sage von Sophokles beruht. Ödipus ist eine Schicksalstragödie aus der griechischen Mythologie, in der Ödipus seinen Vater Laios erschlägt und seine Mutter Jokaste heiratet, ohne zu wissen, dass diese seine Eltern sind. Das Schicksal des Ödipus ist laut Freud deshalb so ergreifend, weil es eine Wunscherfüllung der Kindheit darstellt, da alle Jungen die ersten sexuellen Regungen auf die Mutter und den ersten Hass und gewalttätigen Wunsch auf den Vater richten. Der Vater wird als Konkurrent gesehen und der unbewusste Wunsch, diesen zu töten und die Mutter zu begehren, löst Schuldgefühle aus.<sup>116</sup> Nach Freud ist der Ödipuskomplex Ursprung vieler späterer Neurosen. Zentral ist hier bei Jungen die Angst vor Bestrafung durch den Vater, zum Beispiel Kastration zur Eliminierung der Konkurrenz. Eine Lösung dieses Komplexes erfolgt durch erfolgreiche Identifikation mit dem Vater, der Junge introjiziert die Wertvorstellungen des Vaters, um ihm ebenbürtig zu werden und so Angst und Schuldgefühle abzuwehren. Falls die Identifikation nicht stattfindet, bleiben sie erhalten, was zu Neurosen führt und Männer auch im Erwachsenenalter unter anderem noch mit Kastrationsängsten kämpfen lässt.<sup>117</sup> Im Fall des Patienten Freuds wird die Identifikation durch die Doppelmoral verhindert, was zur Zwangsstörung führt. Der unaufgelöste Vaterkonflikt führt zur Konservierung der Schuldgefühle, was bei vielen Kranken einen gewissen Heilungswillen auslöst. Sie glauben, die Dinge zu verdienen, die ihnen widerfahren, weshalb sie sich gegen eine Auflösung des Konflikts sträuben.<sup>118</sup>

Modernere Auslegungen entfernen sich von der sexualisierten Betrachtung der ödipalen Theorie, da sie dem Kind den hauptsächlichsten Einfluss auf die eigene Entwicklung zuschreibt, das Verhalten der Eltern jedoch weitestgehend außer Acht lässt. Der Psychoanalytiker Hans Joachim Maaz sucht nach Ursprüngen fehlerhafter Identifikation im Fehlverhalten des Vaters. Hier unterscheidet er

---

<sup>116</sup> Vgl. Matt, Peter von (2001): Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. Stuttgart, S. 20f.

<sup>117</sup> Stangl, Werner (2013): Ödipuskomplex. Lexikon für Psychologie und Pädagogik. WWW Linz. In: <http://lexikon.stangl.eu/1867/oedipuskomplex/> 10.11.2017; 13:34

<sup>118</sup> Vgl. ebd., 24.12.2017 17:43

zwischen Vaterterror, Vaterflucht und Vatermissbrauch.<sup>119</sup> Der unglaubliche Vater fällt unter die Kategorie des Vaterterrors, der Vater terrorisiert das Kind zur Kompensation der eigenen Schwächen.

## 5. Psychoanalytische Deutung der Coen-Filme

### 5.1. *The Big Lebowski* - The man in me

---

#### 5.1.1. Synopsis *The Big Lebowski*

*The Big Lebowski* erzählt die Geschichte des lethargischen Kiffers Jeffrey „The Dude“ Lebowski. Sein Leben besteht hauptsächlich aus dem Konsum von Marihuana, White Russian-Longdrinks und Bowling mit seinen Freunden Donny Kerabatsos und Walter Sobchak. Eines Tages dringen zwei deutsche Schlägertypen in seine Wohnung ein, die ihn mit seinem reichen Namensvetter, dem Millionär Jeffrey Lebowski verwechseln. Sie behaupten, seine Frau Bunny würde einem Mann namens Jackie Treehorn Geld schulden. Sie schlagen den Dude zusammen und tauchen seinen Kopf in die Toilette, einer der beiden uriniert auf den Teppich.

Um Ersatz für diesen Teppich zu erhalten, macht der Dude besagten Millionär ausfindig, der ihn jedoch für seinen Hippielebensstil beschimpft und hinauswirft. Der Dude stiehlt einen Teppich aus dem reichen Anwesen Lebowskis. Kurz darauf meldet sich der Millionär bei ihm, um ihm mitzuteilen, seine Frau Bunny sei entführt worden, höchstwahrscheinlich von den deutschen Schlägertypen. Der Dude soll sie mit einer Million Dollar Lösegeld auslösen. Auf dem Weg zum Übergabeort übernimmt jedoch sein resoluter Freund Walter die Situation und wirft an der Übergabestelle einen Koffer voll dreckiger Unterwäsche zur Täuschung aus dem Fenster des Wagens. Zurück bei der Bowlingbahn wird jedoch der Wagen samt Lösegeld gestohlen. Kurz darauf meldet sich die Tochter des Millionärs Maude beim Dude, eine feministische Künstlerin. Sie behauptet, die Entführung Bunnys sei lediglich vorgetäuscht und eröffnet ihm, dass Bunny als Pornodarstellerin für besagten Jackie Treehorn arbeitet. Außerdem habe sie

---

<sup>119</sup> Vgl. Maaz, Hans-Joachim (2016): Die Liebesfalle - Spielregeln für eine neue Beziehungskultur. München, S. 38ff.

den Teppich aus der Wohnung des Dudes holen lassen, da dieser ihr gehöre. Ihr Vater habe das Lösegeld aus einer gemeinsamen Stiftung bezogen, sie bietet dem Dude zehn Prozent des Lösegelds für die Wiederbeschaffung.

Der Wagen des Dudes taucht wieder auf, jedoch ohne das Lösegeld. Stattdessen liegen die Hausaufgaben eines gewissen Larry darin, den Walter und er daraufhin aufsuchen. Larry stellt sich als unbeteiligt heraus, nachdem Walter jedoch bereits seinen vermeintlichen Wagen, der jedoch nicht Larry, sondern dem Nachbarn gehört, mit einem Baseballschläger stark beschädigt hat. Der Millionär konfrontiert den Dude mit einem abgeschnittenen Zeh, von dem die Entführer behaupten, es wäre Bunnys. Die Schläger suchen den Dude erneut auf, entführen ihn und bringen ihn zu Jackie Treehorn, der wiederum behauptet, Bunny schulde ihm Geld und den Dude unter Drogen setzt.

Am nächsten Morgen wacht er in seiner verwüsteten Wohnung auf, wo Maude auf ihn wartet und ihn verführt. Sie will von ihm schwanger werden. Kurz darauf kehrt Bunny aus einem Kurzurlaub zurück, den der scheinbar reiche Lebowski genutzt hat, um die Entführung zu inszenieren. Er wollte Zugang zum Familienvermögen erhalten, indem er das angebliche Lösegeld für sich behält.

Die Entführer glauben weiterhin, dass der Dude im Besitz des Lösegelds ist und greifen ihn, Donny und Walter auf dem Parkplatz vor der Bowlingbahn an. Walter setzt den beiden daraufhin stark zu und Donny erliegt einem Herzinfarkt. Walter und der Dude lassen seine Leiche einäschern. Als sie die Asche auf einer Düne am Meer verstreuen, weht sie dem Dude ins Gesicht.

---

### 5.1.2. Psychoanalytische Interpretation von *The Big Lebowski*

Oft lässt sich im Verhalten der Figuren in Verbindung mit der ästhetischen Symbolik der Coen-Filme ein Hadern mit Sexualität und Geschlechtlichkeit erkennen. Große Teile des Verhaltens oder Nichtverhaltens der Charaktere lassen sich darüber erklären. Besonders interessant unter diesem Gesichtspunkt sind die Filme *The Big Lebowski* und *Barton Fink*.

Beim Ansehen von *The Big Lebowski* entsteht der Eindruck, hier eine Ausnahme in der Filmographie der Coens zu sehen. Es wirkt, als wäre der



Dude durch das stoische Beibehalten seines Hippie-Lebensstils über die schicksalhaften Wendungen und Ereignisse in der Coen-Realität erhaben, Manfred Riepe beobachtet sogar eine gewisse Idolisierung der sich verweigernden Hippie-Figur.<sup>120</sup> Der Konflikt des Dudes und sein damit einhergehendes Scheitern spielt sich jedoch gerade hier vornehmlich auf der psychischen Ebene ab.

In *The Big Lebowski* werden männliche Archetypen lächerlich, ihr Verhalten oft sogar verwerflich abgebildet. Einer der engsten Freunde und ein ständiger Begleiter des „Dudes“ ist Walter Sobchak, ein reaktionärer, cholerischer, im klassischen Sinne übermännlicher Vietnam-Veteran. Jesus Quintana, sein größter Konkurrent auf der Bowling-Bahn, ist ein seine Männlichkeit zur Schau stellender, triebhafter Ehrgeizling, der als pädophiler Straftäter seine „männlichen“ Triebe nicht im Griff hat. Der Dude hingegen behält zwar stoisch seinen Althippie-Lebensstil bei, erfüllt jedoch nie das „zupackende“ und zielgerichtete Männerklischee, das ihn nicht zuletzt auf seiner Bowlingbahn umgibt.<sup>121</sup> „Es ist bemerkenswert, dass der Film den Dude nie beim Bowlen zeigt. Seine Rolle ist auf die des Beobachters und des Kommentators festgeschrieben; er nimmt nicht Teil an der Konkurrenz der Männer an der Bowlingbahn.“<sup>122</sup>

Er kämpft unbewusst mit seiner Vorstellung von Männlichkeit und dessen Erfüllung. Hier kommt wieder der ironische Einsatz von Musik zum Tragen. Während des Vorspanns ist Bob Dylans „The Man in me“ zu hören, dessen Text davon handelt, Zugang zum inneren Mann zu finden. Die Platzierung dieses Songs wirkt wie ein ironisierter Hinweis auf einen möglichen ödipalen Konflikt des Dudes. Auf der Bildebene sind hauptsächlich Männer zu sehen, die in Zeitlupe erfolgreiche Bowlingwürfe absolvieren. Nicht aber der Dude.

„The man in me will do nearly any task,  
And as for compensation there's a little he would ask  
Take a woman like you  
To get through to the man in me.“<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> Vgl. Riepe (2014), S. 24.

<sup>121</sup> Vgl. Zeul (2014), S. 90.

<sup>122</sup> Zeul, S. 90.

<sup>123</sup> Dylan, Bob. „The Man in me“. New Morning. New York, Columbia Records 1970.

In *The Big Lebowski* gibt es zwei zentrale, symbolisch aufgeladene Gegenstände, den Steppenroller, der vom Wind durch die Wüste geweht wird, und den Teppich des Dudes, der zu Beginn des Films volluriniert wird. Der Steppenroller löst Assoziationen zum passiven Charakter des Dudes aus, der ebenfalls von einem Ereignis ins nächste „geweht“ wird, ohne sich der Situationen zu ermächtigen. Die übergriffige Handlung des Urinierens auf den Teppich in Gegenwart des wehrlosen Dudes erzeugt die Anmutung eines von ihm unbewusst wahrgenommenen Angriffs auf seine Potenz. Somit käme dem Teppich eine Symbolrolle für die Männlichkeit des Dudes zu.<sup>124</sup> Über den Teppich äußert sich der Dude immer wieder auf die gleiche Weise: „It really tied the room together.“<sup>125</sup> Der Raum stünde so für das Innere des Dudes, welches nicht von seiner Männlichkeit zusammengehalten wird.<sup>126</sup>

Auch die Tagtraumsequenzen deuten auf einen derartigen Konflikt hin, der Teppich spielt auch hier eine Rolle. In seinen Träumen fliegt der Dude über der Stadt, vor ihm fliegt ein kleiner Junge, der auf seinem Teppich sitzt. Der kleine Junge fliegt davon und der Dude wird von einer Bowlingkugel an seiner Hand schlagartig Richtung Boden gezogen und landet auf einer Bowlingbahn. Dort gerät der geschrumpfte Dude in das Fingerloch einer auf ihn zurollenden Bowlingkugel. Auch hier ist wieder Bob Dylans „The Man in me“ zu hören. Diese Traumsequenz lässt sich zu Beginn als omnipotente Ermächtigungsfantasie deuten.<sup>127</sup> Durch die problematische Beziehung des Dudes zu seiner eigenen Männlichkeit schlägt diese in eine regressive Vorstellung des Verschlungenwerdens durch etwas Weibliches, in diesem Fall das Loch der Bowlingkugel.

Weitere Hinweise auf seine Beziehung zu Weiblichkeit finden sich in den Szenen, in denen der Dude der einschüchternden Künstlerin Maude begegnet, die immer wieder über ihre vaginale Kunst redet. Bei ihrer ersten Begegnung wird die Passivität des Dudes besonders herausgestellt, er reagiert auf die Einschüchterungsversuche Maudes bestenfalls marginal. Die Penetranz, mit der sie ihre Weiblichkeit zur Schau stellt, zuerst durch Nacktheit, danach durch das einfache Aussprechen des Wortes „Vagina“, scheint den Dude zunächst wenig zu beeindrucken. Interessant ist auch, dass Maude auf den im Gegensatz zu männlichen Ressentiments gegenüber dem Wort „Vagina“ typisch männlichen, offenen Umgang mit dem eigenen Penis hinweist, was beim

---

<sup>124</sup> Vgl. Zeul (2017), S. 89.

<sup>125</sup> *The Big Lebowski*. US 1998. TC: 00:07:52-00:07:55

<sup>126</sup> Vgl. Zeul (2017), S. 89.

<sup>127</sup> *The Big Lebowski*. US 1998. TC: 00:29:47-00:31:01

Dude ebenfalls milde Irritation hervorruft. Der offensive Umgang mit Männlichkeit ist ihm fremd. Assoziationen mit der aggressiv männlichen Figur Jesus Quintana werden geweckt.<sup>128</sup> Die Antwort auf die unvermittelte Frage: „Do you like Sex?“ weist dann eindeutiger auf seinen Konflikt hin: „I was talking about my rug“.<sup>129</sup> Der verlorene, durch eine aufreizend männliche Geste beschmutzte Teppich kommt wieder als Symbol für seine verlorene Männlichkeit zum Tragen.<sup>130</sup> Später im Film schläft Maude mit dem Dude, um befruchtet zu werden, ohne ihm zuvor davon zu erzählen. In dem Moment, in dem seine Potenz gefragt ist, wird ihm die Macht darüber entzogen.

Im Hinblick auf die Neurose des Dudes sind die Begegnungen mit aggressiven Vaterfiguren sehr vielsagend. Der Millionär Lebowski, sowie der Polizist, der den Dude wegen betrunkenen Verhaltens auf einer Gartenparty befragt, treten ihm mit Verachtung entgegen und versuchen, ihm ihre gutbürgerlichen amerikanischen Werte aufzuzwingen. Auf die Uneinsichtigkeit des Dudes reagieren sie aggressiv, der Polizist wirft ihm wütend seine Tasse an den Kopf. Die vom Unternehmergeist des kapitalistischen Amerika geprägte Verachtung gegenüber dem Lebensstil des Dudes und die Aggression, die dieser bei den unangenehm väterlich agierenden Figuren auslöst, weist auf den Vaterterror als Ursprung der lähmenden Neurose des Dudes hin.

In der finalen Szene, in der der Dude und Walter die Asche ihres Freundes Donny verstreuen, kommt wiederum der außergewöhnliche Humor der Coens zum Tragen, der hier die Tragikomik des unauflösbaren Konflikts des Lebowski aufzeigt. Der ebenfalls stark passive Charakter Donny, der immer wieder von Walter angewiesen wird, „die Klappe zu halten“, stirbt eventuell stellvertretend für die Potenz des Dudes. Sie verstreuen die Asche, um sie im Pazifik zu verteilen, ein Windstoß bläst sie jedoch dem Dude ins Gesicht. Mechtild Zeul hebt die Todessymbolik der Asche hervor, die für die unauflösbare Kastration und Entmännlichung stehen könnte, die den Dude hier durch die Coensche schicksalhafte Unausweichlichkeit einhüllt.<sup>131</sup> Das Kind, das Maude eventuell von ihm bekommen wird, scheint für ihn keinen wahrnehmbaren Ausweg zu bieten. Der Film endet wie er beginnt, auf der Bowlingbahn.<sup>132</sup> Manfred Riepe kommentiert die Zwangsstörung des Dudes folgendermaßen:

---

<sup>128</sup> Vgl. Zeul (2017), S. 90.

<sup>129</sup> *The Big Lebowski*. US 1998. TC: 00:43:20-00:44:55

<sup>130</sup> Vgl. Zeul (2017), S. 90.

<sup>131</sup> Vgl. Zeul (2017), S. 90.

<sup>132</sup> Vgl. Riepe (2014), S. 24.

„Sein Leben folgt, wie das vieler anderer Coen-Figuren einem kurzschlussartigen Kreislauf, der diesmal durch ein Detail seiner Freizeitbetätigung betont wird: Die Kugel auf der Bowling-Bahn kehrt nach dem Kegeln jeweils vollautomatisch an den Ausgangspunkt des Wurfs zurück.“<sup>133</sup>

## **5.2. *Barton Fink* - Die kreative Hölle**

---

### **5.2.1 Synopsis *Barton Fink***

Der von Kritikern gefeierte Schriftsteller und Bühnenautor Barton Fink bekommt ein Angebot aus Hollywood, für den Film zu schreiben. Vor allem seine Darstellungen „einfacher Leute“ werden vielfach gelobt. Trotz anfänglichen Widerwillens zieht Barton nach Los Angeles, wo er auf den Wunsch hin, den einfachen Leuten nahe zu bleiben, im heruntergekommenen Hotel Earle untergebracht wird. Das Hotel scheint bis auf den Hotelangestellten Chet und einen Aufzugführer menschenleer, auf dem Flur zu seinem Zimmer stehen jedoch Schuhe vor allen Zimmern. Die Einrichtung seines Zimmers ist karg, die Tapete löst sich von den Wänden, Moskitos fliegen herum und es ist sehr heiß.

Barton trifft sich mit dem Studioboss Jack Lipnick, der ihm den Auftrag gibt, das „Barton-Fink-Gefühl“ in einem Drehbuch für einen zweitklassigen Ringerfilm unterzubringen.

Nachdem der ratlose Barton in seinem Hotelzimmer den ersten Absatz geschrieben hat, ereilt ihn eine Schreibblockade. Über seinem Schreibtisch hängt das Bild einer Frau an einem sonnigen Strand, die unter einem Sonnenschirm sitzend in die Ferne blickt, Bartons Blick fällt immer wieder darauf. Barton beschwert sich bei Chet über Geräusche aus dem Nebenzimmer, die wie eine Mischung aus Lachen und Weinen klingen. Kurz darauf klopft sein Nachbar, der sich als der Staubsaugervertreter Charlie Meadows vorstellt und sich nach der Beschwerde erkundigt. Er tritt in Bartons Zimmer und zwischen den beiden entsteht ein Gespräch über Bartons künstlerische Arbeit als Schriftsteller, das jedoch klar von Barton dominiert wird. Obwohl er in Charlie einen Vertreter seines Lieblingssujets sieht, dem einfachen Mann, übergeht er die Versuche Charlies, in das Gespräch einzusteigen.

---

<sup>133</sup> Riepe (2014), S. 24.

Auf der Toilette des Filmstudios trifft Barton zufällig sein großes schriftstellerisches Vorbild W. P. Mayhew, der sich gerade in einer der Kabinen übergeben hat. Er bittet ihn um künstlerischen Rat, woraufhin Mayhew ihn zu sich nach Hause einlädt. Am nächsten Tag wird Barton an der Tür des Schriftstellers von dessen Assistentin und Geliebten Audrey empfangen, im Hintergrund ist Mayhew zu hören, der stark alkoholisiert ist und in der Wohnung wütet. Wenig später kommt dennoch ein Treffen zustande, bei dem Bartons Vorbild sich als verbitterter, zynischer Trinker herausstellt. Er schlägt Audrey und zieht betrunken singend davon. Barton bleibt entsetzt mit Audrey zurück.

Als Barton dem Produzenten des Ringerfilms Ben Geisler von seiner Schreibblockade erzählt, wird dieser wütend und fordert eine Kurzfassung der Geschichte bis zum nächsten Tag, die er Lipnick zu präsentieren habe. In seiner Not sucht Barton Rat bei Audrey, die ihn daraufhin heimlich besucht, um ihm beim Verfassen des Drehbuchs zu helfen. Sie eröffnet ihm, die eigentliche Autorin von Mayhews Werken zu sein, was Barton wiederum sehr aufwühlt. Die beiden schlafen miteinander. Am nächsten Morgen liegt Audrey tot neben ihm im Bett, stark blutend und offensichtlich ermordet. Charlie eilt dem schreienden Barton zuhelfe, er bringt ihn davon ab, die Polizei anzurufen und verspricht, sich um das Problem zu kümmern. Barton trifft sich mit Lipnick, der sich überraschend verständnisvoll zeigt. Er geht sogar so weit, Barton die Füße zu küssen und seinen Assistenten zu feuern, der Barton droht, ihn aufgrund mangelnder Produktivität zu entlassen. Als Barton sich wieder an die Arbeit begibt, meldet sich Charlie. Er müsse für wenige Tage nach New York reisen, Barton gibt ihm die Adresse seiner Familie und Charlie lässt eine Schachtel zurück, auf die Barton aufpassen soll. Kurz darauf eröffnen ihm zwei Polizeibeamte, dass Charlie ein gesuchter Frauenmörder namens Karl Mundt ist. Barton erhält einen Inspirationsschub und schreibt das Skript „Der Stämmige“ in kürzester Zeit fertig. Als er diesen Durchbruch ausgelassen beim Tanzen feiert, prahlt er so arrogant mit seinem künstlerischen Dasein und Schaffen, dass er eine Schlägerei provoziert.

Barton wird erneut von den beiden Polizisten aufgesucht, die ihn der Mittäterschaft bei den Morden an Audrey und ihrem Mann W. P. Mayhew verdächtigen. Charlie kehrt zurück und erschießt die beiden Polizisten, während das Hotel in Flammen aufgeht. Daraufhin erklärt er Barton, dass er seine Opfer lediglich von ihrem Leiden erlöse und wirft ihm vor, nur ein Tourist in der Welt derer zu sein, über die er schreibt. Er müsse in ihrer Welt leben. Außerdem sagt er, ihm gehöre die zurückgelassene Schachtel nicht.

Barton trifft sich ein letztes Mal mit Lipnick, der ihm eröffnet, in den Kriegsdienst beordert worden zu sein. Er äußert sich abfällig über Bartons Drehbuch und sagt ihm, dass er Barton weiter unter Vertrag halten werde, ohne dass seine Werke jemals veröffentlicht würden.

Barton geht an den Strand, wo er eine Frau trifft, die der Frau auf dem Bild über seinem Schreibtisch sehr ähnelt. Er hat die Schachtel bei sich. Sie fragt ihn, was darin sei, worauf er entgegnet, er wisse es nicht.

---

### 5.2.2. Psychoanalytische Interpretation von *Barton Fink*

Auch in *Barton Fink* kämpft der Schriftsteller Barton stark mit seiner Männlichkeit und Potenz, was als Ursache für seine Schreibblockade gelesen werden kann. Im Zuge eines ödipalen Konflikts kämpft Barton mit starker Kastrationsangst, seine Umgebung bedroht zunehmend seine Potenz. Hinweise auf einen solchen Konflikt finden sich unter anderem in der dargestellten Wahrnehmung Bartons von Geschlechtlichkeit. Männlichkeit und Weiblichkeit wirken auf ihn gleichermaßen anziehend und beunruhigend.<sup>134</sup>

Die Bilder, die die Räumlichkeiten des Hotel Earle zeigen, lassen in ihrer Schlüpfrigkeit immer wieder weibliche Symbolik erkennen, die Barton sichtbar beunruhigt. Die abblätternde, kleistergetränkte Tapete lässt das Hotelzimmer Bartons gebärmutterartig erscheinen, der lange, düstere Flur hinter der Tür seines Zimmers weckt weibliche Genitalassoziationen. Die in der filmischen Symbolik dargestellte Weiblichkeit wirkt einschüchternd und teilweise abstoßend auf Barton, sodass er nicht zu einem gesunden Verhältnis zur Weiblichkeit imstande ist. Im Fall von *Barton Fink* verweist Zeul vor allem auf die ästhetische Umsetzung des Films, die auf mehreren Ebenen entsprechend Lewins Dream Screen-Theorie einen traumartigen Eindruck erzeugt. Durch die surrealen Bilder und Dialoge, die das Folgen der Handlung für den Zuschauer deutlich erschweren, findet die Rezeption von *Barton Fink* hauptsächlich auf der Empfindungsebene statt. Die ausgelösten Eindrücke und Sensationen sind hier unangenehmer und alpträumhafter Natur und erzeugen Beklemmung, Angst und

---

<sup>134</sup> Vgl. Zeul (2017), S. 116ff.

mitunter Ekel.<sup>135</sup> Interessant in diesem Zusammenhang ist auch die Interpretation des Hotel Earle von Marcus Stiglegger:

„Was anmutet wie ein heruntergekommenes Art Deco-Gebäude der 1930er Jahre, mit langen Korridoren und mysteriösen Schattenzonen, lässt sich interpretieren als eine Pforte zur Hölle. Nicht nur stellt sich der einzige Zimmernachbar, den man hier außer dem Personal sieht, als Serienkiller heraus, er entfesselt zudem ein Inferno aus Flammen und Blut, das das Gebäude am Ende vernichtet wie das reinigende Feuer ein Spukschloss aus einer Geschichte von Edgar Allan Poe.“<sup>136</sup>

Weitere Hinweise auf eine Höllenmetapher findet Stiglegger in kleinen, humoristischen Details wie dem Hotelpagen Chet, der aus einer Falltür im Boden aus der Unterwelt emporzusteigen scheint und Barton als Dauergast einträgt, oder dem kurzen Intermezzo mit einem zombiehaften Fahrstuhlführer, in dem dreimal das sechste Stockwerk genannt wird, eine Anspielung auf die Zahl des Teufels 666. Außerdem ist es im Hotel Earle offenbar sehr heiß, Barton und Charlie schwitzen sehr stark, die Hitze scheint sich mit Charlies Anwesenheit sogar noch zu verstärken.<sup>137</sup>

Das Hotel verbindet weibliche Symbolik mit einer Höllenmetapher. Es wird eine Parallele zwischen dem von Barton schmerzlich empfundenen Schreibprozess und einem beängstigend wahrgenommenen Geburtsprozess in einer abstoßend wirkenden Gebärmutter gezogen.

Bartons Anspruchshaltung an sein eigenes kreatives Schaffen bildet ein zum Scheitern verurteiltes Paradoxon. Seine Werke sollen für den Durchschnittsmenschen zugänglich sein, gleichzeitig verlangt er von sich selbst als Künstler, sich von der mit seiner Kunst zu erreichenden Außenwelt abzuschotten und ein „Life of the mind“ zu führen. Diese lähmende Verstrickung macht Barton zu einem verzweifelnden, egozentrischen Theoretiker, was sich vor allem in seinen Gesprächen mit seinem Nachbarn Charlie Meadows äußert. Charlie stellt sich zunächst als Staubsaugervertreter vor, repräsentiert also den Durchschnittsmenschen, den Bartons Kunst thematisieren soll. Die Gespräche der beiden verlaufen einseitig, Barton verliert sich in theoretischen Brandreden über seine

---

<sup>135</sup> Vgl. Zeul (2017), S. 118.f.

<sup>136</sup> Vgl. Stiglegger, Marcus (2014): Meta Noir - mit Barton Fink in das schwarze Herz von Hollywood. In: Bär/Schneider (2014), S. 53.

<sup>137</sup> Vgl. ebd., S. 54.

Kunst, während Charlie immer wieder anbietet, ihm Geschichten aus seinem Leben zu erzählen.<sup>138</sup>

Trotz dieses Ungleichgewichts entwickelt sich eine intensive Freundschaft zwischen den beiden, Charlie zeigt starkes Interesse an Barton und seinen Konflikten und legt eine aufopfernde, fast liebevolle Fürsorge für Barton an den Tag. Eventuell bietet sich für Barton hier angesichts seiner problematischen Beziehung zu Weiblichkeit ein Ausweg in die Homosexualität, den er jedoch aufgrund von Kastrationsängsten nicht wahrnehmen kann.<sup>139</sup>

Barton sieht sich immer wieder mit körperlich überlegenen Männerfiguren konfrontiert, die ihm seine Machtlosigkeit bewusst machen. So wird er von seinem Zimmernachbarn Charlie Meadows in einem spielerischen Ringkampf zu Boden gerungen, später im Film wird er mit Material eines Ringerfilms konfrontiert, für den er das Drehbuch verfassen soll. Dieser Film steht für sein bevorstehendes Ende als Schriftsteller, also auch in direkter Verbindung mit seiner Schreibblockade.

Der innere Kampf Bartons mit seinen Inhalten wird auf einer weiteren Ebene durch die Darstellung eines der Kunst abgewandten Hollywood obsolet. Der an Kunst gänzlich desinteressierte Studioboss und Auftraggeber Bartons Jack Lipnick interessiert sich ausschließlich für Vermarktbarkeit. Die Figur Lipnick repräsentiert in *Barton Fink* den Vaterterror, er empfängt Barton mit einer aggressiven Väterlichkeit, die Barton in seiner Sensibilität und Kreativität von Beginn an beeinträchtigt. In der Szene, in der Barton ihm gesteht, noch nichts geschrieben zu haben, legt er eine grenzüberschreitende, väterliche Protektivität an den Tag. Auf die Widersprüchlichkeit in Lipnicks Verhalten lässt sich Freuds Theorie zum Ursprung der Zwangsneurose in der Beziehung zum Vater anwenden.

Neben dem nahezu unbeschriebenen Papier in Bartons Schreibmaschine als Symbol für fehlende Potenz gibt es einen weiteren zentralen Symbolgegenstand, der immer wieder prominent hervorgehoben wird. Über dem Schreibtisch in Bartons Hotelzimmer hängt das Bild einer sitzenden Frau unter einem Sonnenschirm am Strand, die dem Betrachter den Rücken zuwendet und aufs Meer hinausblickt. Wenn Barton es ansieht, ist Meeresrauschen zu hören. Das Bild erscheint gerade im Kontext des finsternen Hotels als sehnsüchtige Geborgenheitsfantasie. Im letzten Bild des Films sieht man Barton in einer Szenerie

---

<sup>138</sup> Vgl. Stiglegger (2014), S. 52.

<sup>139</sup> Vgl. Zeul (2017), S. 119.



am Strand mit einer Frau, die beinahe identisch ist mit dem Bild über seinem Schreibtisch. Im letzten Moment vor dem Abspann stürzt ein Vogel ins Meer, auch dieses Bild wird mit einer angedeuteten Todessymbolik aufgeladen.<sup>140</sup> Die Frau bleibt für Barton wegen seiner Kastrationsangst weiterhin unerreichbar.

Ähnlich löst sich seine Beziehung zu Audrey auf. Sie offenbart ihm, als Ghostwriterin für ihren Mann P. W. Mayhew gearbeitet zu haben, der für Barton ein wichtiges schriftstellerisches Vorbild ist. Barton reagiert wütend auf dieses Geständnis, ist jedoch in diesem Moment ebenfalls auf Audreys Hilfe angewiesen, da er sonst aufgrund seiner Schreibblockade das vom Studio gesetzte Stichdatum am nächsten Tag nicht einhalten kann. Direkt nach dieser Offenbarung schlafen die beiden miteinander, es wirkt beinahe wie ein seiner neurotischen Wut entgegenlaufender Zwangsimpuls. Audrey kommt die in der Ästhetik bereits angelegte Symbolrolle der weiblichen Fruchtbarkeit zu, die durch intellektuellen und sexuellen Kontakt mit ihren Männern Literatur als Entsprechung für neues Leben hervorbringt, wozu die Männer allein nicht imstande sind.<sup>141</sup> Die Kamera parodiert hier den hollywoodtypisch verschämten Schwenk Richtung Kamin oder Fenster, sie verliert die Liebenden, schwenkt ins Badezimmer und fährt in den düsteren Abfluss des Waschbeckens. Die Fahrt in das Abflussrohr ist unangenehm lang zu sehen, sie gibt der Sexszene eine unreine, düstere Färbung.<sup>142</sup> Liest man W. P. Mayhew als problematische Vaterfigur, findet sich in dieser Szene ein eindeutiger Hinweis auf einen ödipalen Konflikt. Barton verspürt Wut und Enttäuschung über den wahren Charakter seines Vorbilds, die Desillusionierung über die wahre Einstellung eines väterlichen Vorbilds zu seinen angestrebten Wertmaßstäben löst Desorientierung aus. Der Geschlechtsverkehr mit Audrey legt nahe, dass Barton sich zu mütterlichen Frauen hingezogen fühlt. Am nächsten Morgen ist Audrey tot, die mütterliche Geborgenheit und Fruchtbarkeit, die von ihr ausgeht, wird durch den Tod getilgt. Hier liegt die Parallele zu dem Strandbild und der letzten Szene am Strand, die Enttäuschung einer Geborgenheitsfantasie. Als Lipnick Barton am Ende eröffnet, dass er weiter unter Vertrag stehe, jedoch keines seiner Werke jemals wieder veröffentlicht werde, ereilt ihn die tatsächliche Kastration.

Sowohl in *Barton Fink* als auch in *The Big Lebowski* kämpfen Männer mit Blockaden, die ihre Potenz in Frage stellen. Bei Barton Fink äußert sich dies in

---

<sup>140</sup> Vgl. Stiglegger (2014), S. 53.

<sup>141</sup> Vgl. Zeul (2017), S.119.

<sup>142</sup> Vgl. Kilzer; Rogall (1998), S. 81.

einem abstürzenden Vogel, beim Dude in der verstreuten Asche seines Freundes, die in ihrer Todesbedeutung letztendlich für seine symbolische, unabweichliche Kastration steht. Für beide geht es um Potenzverlust, sie scheitern an der Erfüllung ihrer neurotischen Vorstellungen von Männlichkeit, was bei Barton mit quälenden Albtraumfantasien, beim Dude mit einer lähmenden Passivität einhergeht. Entsprechend der „Schicksalsneurose“ lässt sich ihre Vorstellung der eigenen Männlichkeit nicht erfüllen. Die sich aus gegenläufigen Zwangsimpulsen ergebende Lähmung macht sie zum Spielball scheinbar zufälliger Ereignisse und führt letztendlich zum Scheitern.

### **5.3. *Inside Llewyn Davis* - Der wandelnde Tote**

---

#### **5.3.1 Synopsis *Inside Llewyn Davis***

Llewyn Davis bestreitet seinen Alltag als erfolgloser Folkmusiker. Er ist obdachlos und schläft meist auf der Couch seiner Ex-Freundin Jean oder der Familie Gorfein, die seine Musik sehr schätzen. Sein ehemaliger musikalischer Partner beging Selbstmord, die Musik, die er danach als Solo-Künstler veröffentlichte, verkauft sich sehr schlecht, seine Haupteinnahmequelle sind regelmäßige Auftritte in der Bar „The Gaslight Café“.

Der Film beginnt mit einem dieser Auftritte, Llewyn spielt den traditionellen Folksong „Hang me, o hang me“. Danach wird er in der Gasse hinter der Bar von einem Fremden zusammengeschlagen, der ihm vorwirft, am Abend zuvor die Musiker auf der Bühne angepöbelt zu haben. Am nächsten Morgen wacht er allein in der Wohnung der Gorfeins auf. Als er die Wohnung verlässt, entwischt die Katze der Gorfeins. Da die Tür bereits hinter ihm zugefallen ist, nimmt er die Katze auf dem Arm mit.

Er fährt zur Wohnung seiner Exfreundin, wo sie mit ihrem neuen Freund Jim wohnt. Er bittet sie um eine weitere Nacht auf der Couch, sie willigt widerwillig ein und eröffnet ihm, dass sie vielleicht mit seinem Kind schwanger ist. Am nächsten Morgen entwischt die Katze erneut. Jean fordert, dass Llewyn eine Abtreibung bezahlen soll, obwohl sie sich nicht sicher ist, ob das Kind eventuell von Jim ist.

Llewyn bittet seine Schwester um Geld, die ihm jedoch lediglich einen Karton mit seinen Habseligkeiten gibt. Er sagt ihr, dass sie diesen wegwerfen soll, woraufhin sie ihm vorschlägt, wieder einen Job bei der Handelsmarine anzunehmen.

Jim schlägt ihm vor, mit einer erfolgreichen Folk-Formation einen Song über Raumfahrt aufzunehmen. Llewyn tut das und lässt sich seine Rechte an dem Song für 200 Dollar auslösen. Als er beim Gynäkologen anruft, erzählt ihm dieser, dass eine seiner Ex-Freundinnen eine von Llewyn finanzierte Abtreibung nicht hat durchführen lassen, sie sei mit dem gemeinsamen Kind nach Akron, Ohio gezogen. Aus diesem Grund würde er Jean kostenlos behandeln.

Sein bisheriger Plattenverleger gesteht ihm, dass sein frisch aufgenommenes Solo-Album „Inside Llewyn Davis“ keinerlei Tantiemen einbringt. Er bietet ihm stattdessen einen Wintermantel an.

Bei einer Unterhaltung mit Jean in einem Café sieht Llewyn eine Katze, die wie die der Gorgeins aussieht. Er fängt sie ein und bringt sie zurück, woraufhin er zum Abendessen eingeladen wird. Die Gorgeins bitten ihn, etwas für sie zu spielen, Llewyn stimmt den Song „Fare thee well“ an. Als Lilian Gorgein beginnt, die zweite Stimme zu singen, die zuvor der tote Mike gesungen hatte, wird Llewyn wütend und beschimpft sie. Sie verlässt den Raum und entdeckt, dass Llewyn die falsche Katze zurückgebracht hat. Die Gorgeins schicken ihn mitsamt der Katze weg.

Llewyn begibt sich auf den Weg nach Chicago. Er bildet eine Fahrgemeinschaft mit dem Jazz-Musiker Roland Turner und dessen Begleitung Johnny Five, Turner äußert sich extrem abfällig über Folk-Musik. Kurz darauf kollabiert er auf dem Klo einer Raststätte aufgrund einer Heroinüberdosis. Johnny Five wird verhaftet, woraufhin Llewyn den bewusstlosen Turner und die Katze zurücklässt und zu Fuß weitergeht.

In Chicago angekommen spielt er dem Produzenten Bud Grossman vor, der ihm daraufhin mitteilt, er funktioniere nicht als Solo-Künstler. Er forme gerade ein Folk-Trio, in das Llewyn passen würde. Llewyn lehnt ab und begibt sich auf den Rückweg nach New York. Er fährt die Katze an.

Er entschließt sich, doch wieder bei der Handelsmarine anzuheuern. Mit seinem letzten Geld zahlt er die ausstehenden Beiträge, ihm fehlt jedoch seine Seefahrerlizenz. Sie war in dem Karton, den seine Schwester nun entsorgt hat.

Llewyn findet sich also wieder im Gaslight-Café ein, wo ihm der Wirt eröffnet, mit Jean geschlafen zu haben. Llewyn beginnt wieder, Richtung Bühne zu pöbeln, auf der gerade eine ältere Dame spielt. Am nächsten Tag nach Llewyns Auftritt wiederholt sich die Anfangsszene in leicht abgewandelter Form. Der Mann mit Hut schlägt ihn zusammen und sagt, seine Frau habe nur etwas spielen wollen. Hinter ihm in der Bar spielt ein junger Bob Dylan das Lied „Farewell“.

---

### 5.3.2. Psychoanalytische Interpretation *Inside Llewyn Davis*

In *Inside Llewyn Davis* beschäftigen sich die Coen-Brüder intensiv mit amerikanischer Folk-Musik der 60er Jahre, wobei die Auseinandersetzung Coen-typisch stark ambivalent ausfällt. Einerseits schenkt der Film der Folk-Musik extrem viel Aufmerksamkeit und macht sie beinahe zu einer eigenen Hauptfigur. Die Songs sind beinahe immer in Gänze zu hören und die Performances stehen in diesen Momenten inszenatorisch im Mittelpunkt. Auf der anderen Seite wird diese Musik auch immer wieder verunglimpft. Die von John Goodman gespielte Figur des Jazz-Kritikers Roland Turner äußert sich Llewyn gegenüber in einer angespannten Szene extrem abfällig über Folk-Musik. Er bezeichnet sie als Kindermusik, die im Wesentlichen nur vier Akkorde verwende und vor allem im Vergleich zum Jazz in seiner Unterkomplexität nicht ernstzunehmen sei. Im Kontext von Llewyns deprimierenden Lebensumständen und seiner Weigerung, Verantwortung für sein Leben zu übernehmen, bekommen die einfachen, aber warmen Klänge seiner Musik eine regressive Qualität. Sie spiegelt die kindliche Sehnsucht nach Geborgenheit.<sup>143</sup>

„So bleibt es auch dem Zuschauer überlassen, sich in die Regressivität von Llewyns Musik fallen zu lassen, ihrer Verführung zu erliegen, oder die sanft störenden, kritischen Signale zur Musik im Film wahrzunehmen.“<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> Vgl. Stern, Dietrich (2014): Zur Rolle der Musik im inneren Drama der Coen-Filme (2014). In: Bär/Schneider (2014), S. 148.

<sup>144</sup> Ebd., S. 149.

Llewyn Davis, der erfolglos versucht, als Folk-Sänger Fuß zu fassen, ist wiederum ein typischer Coen-Protagonist, dessen Scheitern bereits in seinem Verhalten und seinem Verhältnis zu seinem Lebensinhalt, der Folk-Musik, angelegt ist. Die Haltung, mit der Llewyn den Dingen begegnet, ist extrem ablehnend und teilweise aggressiv, er weckt beim Zuschauer selten Sympathien. Die Menschen wie seine Ex-Freundin oder seine Schwester, denen er am nächsten steht, begegnen ihm die meiste Zeit mit Unverständnis und Wut. Es scheint, als hätte Llewyn sie in der Vergangenheit mehr als einmal vor den Kopf gestoßen.

Dietrich Stern geht speziell auf die Szene ein, in der Llewyn seinem apathischen, dementen Vater den Song „Shoals of Herring“ vorspielt. Der Song handelt von einem jungen Mann, der dem klassischen Männerbild entsprechend sein Schicksal in die Hand nimmt und auf Fischfang geht, wo er harte Lebensprüfungen durchstehen muss und am Ende reiche Beute einfährt.<sup>145</sup>

„O, i earned me keep and i paid me way  
And i earned the gear that i was wearing  
Sailed a million miles, caught ten million fishes  
We were dreaming of the shoals of herring“<sup>146</sup>

Die einzige Reaktion des Vaters auf das Spiel seines Sohnes besteht darin, dass er sich einnässt und Llewyn unverwandt anstarrt. Für den Zuschauer bleibt es unklar, ob diese Geste die geistige Abwesenheit des Vaters unterstreicht oder sogar Verachtung ausdrückt. Der in diesem Kontext eindeutig Vaterstolz heischende Text mit beinahe kindlichen Übertreibungen gibt erneut Hinweise auf ödipale Zusammenhänge und den für Zwangsstörungen typischen Vaterkomplex nach Freud.

Gleichzeitig thematisiert der Song auch eine unerreichte, abstrakte Sehnsucht, symbolisiert in Form der „shoals of herring“. Die Jagd nach den „Shoals“ liest sich wie eine Analogie auf Llewyns Suche nach Ermächtigung und Erfüllung, die jedoch durch mehrere Faktoren blockiert wird. Die Dinge, die seinem Leben und Schaffen Halt und Sinn geben könnten, bleiben abwesend und sind innerhalb der filmischen Inszenierung nie mehr als marginale Präsenzen. Das gemeinsame Kind, mit dem seine Ex-Freundin schwanger ist, wird er nie kennen-

---

<sup>145</sup> Vgl. Stern (2014), S. 148.

<sup>146</sup> MacColl, Ewan. The shoals of herring. Interpretiert von Oscar Isaac. Inside Llewyn Davis Soundtrack. New York, Warner Music Group 2013.

lernen, weil sie sich für eine Abtreibung entscheiden. Sein anderes Kind, mit dem seine frühere Ex-Freundin in Akron lebt, will er nicht kennenlernen. Auf dem Rückweg nach New York fährt er an der Ausfahrt nach Akron vorbei, einem möglichen Ausweg aus seinem Zyklus des Scheiterns. Im Gegensatz zum Dude nimmt er ihn zwar wahr, fährt aber bewusst daran vorbei. Das Anfahren der Katze wirkt wie ein Symbol für Llewyns Selbstbestrafung, im Zuge seines ödipalen Konflikts als Selbstkastration zu deuten.

Ähnlich wie der Dude verweigert Llewyn sich den notwendigen Maßnahmen, die sein Leben ordnen könnten, wirkt diesen eher entgegen. Dieses Hadern mit der Realität ist auch hier ein Hinweis auf die lähmenden Handlungsschleifen einer Zwangsstörung, auch Llewyns Handeln erscheint häufig widersinnig und destruktiv. So stößt er beispielsweise dem ihm freundlich gesonnenen, älteren Pärchen Gorfein, das ihm immer wieder Unterschlupf gewährt, mit einem Wutanfall vor den Kopf, als er ihnen das Lied „Fare thee well“ vorspielt und die Dame des Hauses die Stimme seines toten Partners übernehmen will. In seiner Stammkneipe, wo er regelmäßig mit Auftritten etwas Geld verdienen kann, fällt er durch ausfallende Pöbeleien gegen eine ältere Musikerin auf der Bühne auf. Dieses Verhalten wirkt wie ein zwanghaftes, unbewusstes Wirken auf das eigene Scheitern hin.

Sein Partner, mit dem er in der Vergangenheit ein deutlich erfolgreicherer Musikduo gebildet hatte, nahm sich das Leben und ist im Film nur auf einer Aufnahme von „Fare thee well“ zu hören, die Llewyn sich in einer Szene in der Wohnung der Gorfeins auf einem Plattenspieler anhört. Sein toter Freund wird ausschließlich über die Musik für Llewyn und den Zuschauer wahrnehmbar.<sup>147</sup> In diesem Zusammenhang lohnt es sich erneut, den Text dieses Liedes zu betrachten:

„Bloody river was muddy and wild  
can't give a bloody for my unborn child  
Fare thee well, my honey, fare thee well  
Sure as a bird flying high above  
life ain't worth living without the one you love  
fare thee well, my honey, fare thee well“<sup>148</sup>

---

<sup>147</sup> Vgl. Zeul (2017), S. 68.

<sup>148</sup> Traditional. Fare Thee Well. Interpretiert von Marcus Mumford, Oscar Isaac. Inside Llewyn Davis Soundtrack. New York, Warner Music Group 2013.

Der Text, in seiner ursprünglichen Bedeutung ein Lied über eine vom Liebhaber verlassene Frau, gibt im Kontext des Films Hinweise auf die unverarbeitete Trauer über den Verlust seines Freundes, die neue Lösungen wie das Gründen einer Familie blockiert. Zeul vermutet, dass Llewyn mit seinem Ex-Partner eine Liebesbeziehung verband. Um den Verlust ungeschehen zu machen, so Zeul, verwandelt sich Llewyn in einer Inkorporationsfantasie teilweise in den Toten, was sich eindrücklich in seinem Wutanfall bei den Gorfeins zeigt. Die sensible Lilian Gorfein introjiziert den Konflikt Llewyns, sie überträgt ihn ins eigene Ich und bietet ihm durch das Mitsingen unbewusst einen Lösungsansatz an.<sup>149</sup> Llewyn reagiert entsprechend den Abwehrmechanismen des Heilungsunwillens eines Kranken wütend.<sup>150</sup> Daraus ergibt sich die Unfähigkeit, den Verlust zu überwinden und als Individuum zu funktionieren. Dies deutet sich außerdem in der Szene an, in der Llewyn dem Musikproduzenten Bud Grossman den Song „The Death of Queen Jane“ vorspielt, der ihm daraufhin sagt, dass mit ihm als Solo-Künstler kein Geld zu verdienen sei und ihm einen Job in einem Trio anbietet. Zeul weist darauf hin, dass der Song den nicht verarbeiteten Verlust eines Geliebten thematisiert.<sup>151</sup> Seinen Freund und Partner zu ersetzen, scheint für Llewyn zu keiner Zeit eine Option zu sein. Neben seinem unaufgelösten Vaterkomplex stagniert auch sein Trauerprozess, weshalb es ihm unmöglich bleibt, sich bietende Auswege anzunehmen.

Am Ende des Films wiederholt sich die Szene in der Gasse, diesmal ist dem Zuschauer jedoch der Kontext bewusst. Die Szene bildet eine Klammer um die Handlung und schließt den Zwangskreis, den Llewyn sich unbewusst selbst auferlegt. Das „Au revoir!“, das er dem düsteren Mann hinterherruft, weist darauf hin, dass er diesen Kreislauf, den er sich aufgrund unbewusster, nicht überwundener, ödipaler Schuldgefühle selbst auferlegt, durchaus wahrnimmt.

---

<sup>149</sup> Vgl. Zeul (2017), S. 67ff.

<sup>150</sup> Vgl. Freud (1908), S. 36.

<sup>151</sup> Vgl. Zeul (2017), S. 69.

## **5.4. *Burn After Reading* - Das Schicksal als Netzwerk des Unbewussten**

---

### **5.4.1. Psychoanalytische Interpretation *Burn After Reading***

Wegen seines Alkoholproblems soll der CIA-Analyst Osbourne „Ozzie“ Cox von seinen Vorgesetzten, dem CIA-Abteilungsleiter Gardner Chubb und CIA-Offizier Palmer, in eine deutlich unbedeutendere Position versetzt werden. Wütend quittiert er seinen Dienst und nimmt sich vor, seine Memoiren zu schreiben.

Seine Frau Katie, die ihn mit dem ebenfalls verheirateten Regierungsbeamten Harry Pfarrer betrügt, will sich von ihm scheiden lassen. Sie kopiert Daten von Ozzies Computer auf eine CD, die sie dem Scheidungsanwalt geben will. Unter den Daten befinden sich erste Skizzen für seine Memoiren. Die Sekretärin des Anwalts vergisst die CD in der Umkleidekabine des Fitnessstudios „Hardbodies“, wo sie den Studio-Angestellten Linda Litzke und Chad Feldheimer in die Hände fallen. Sie vermuten brisantes Geheimdienstmaterial auf der CD, weshalb Linda den naiven Chad davon überzeugt, Osbourne zu erpressen. Sie benötigt dringend Geld für diverse Schönheitsoperationen. Als Ozzie sich vehement weigert, auf den ersten Erpressungsversuch einzugehen, werden Linda und Chad mit der CD bei der russischen Botschaft vorstellig, in der Hoffnung, dort Geld für das Material zu bekommen.

Harry und Linda lernen sich über eine Internet-Kontaktbörse kennen und beginnen ebenfalls eine Affäre. Harry bemerkt ein schwarzes Auto, das ihm zu folgen scheint. Katie überredet ihn aus Sorge über Osbournes Verhalten, bei ihr einzuziehen, und tauscht die Schlösser aus. Osbourne übernachtet in seinem Hausboot und findet heraus, dass Katie seine Konten geräumt hat. Linda bringt Chad dazu, in Osbournes Haus einzubrechen, um weitere Informationen zu beschaffen, der daraufhin aus Versehen von Harry erschossen wird.

Die CIA wird durch einen Verbindungsmann auf die Vorgänge aufmerksam, entschließt sich jedoch aus mangelndem Verständnis dazu, die Situation vorerst zu beobachten. Palmer informiert Chubb über die neuen Vorgänge, das Material auf der CD sei von keiner Relevanz und die Motive der einzelnen Parteien unklar.

Harry wird immer paranoider und verlässt Osbournes Haus nach einem Streit mit Katie. Er stellt seinen Verfolger, der sich als Privatdetektiv herausstellt.



Seine Frau Katie hat ihn engagiert, um Beweise für den Scheidungsprozess zu sammeln. Harry trifft sich mit Linda, die ihm von Chads Verschwinden erzählt. Sie fragt in der russischen Botschaft nach Chad, erfährt dort jedoch nur, dass der Inhalt der CD als irrelevant eingestuft wurde. Sie überredet ihren heimlich in sie verliebten Fitnessstudio-Chef Ted, in Osbournes Haus nach weiteren Informationen zu suchen. Sie trifft Harry, der in dem Gespräch herausfindet, dass es Chad war, den er erschossen hat. Er denkt, dass Linda ihn ausspioniert hat und flieht in einem plötzlichen Anfall von extremer Paranoia. Osbourne indes bricht wütend in sein eigenes Haus ein und schießt Ted an, der seinen Keller durchsucht. Ted flieht auf die Straße, wo Osbourne ihn mit einer Axt totschießt.

Im CIA-Hauptquartier versucht man zu rekonstruieren, was passiert ist. Harry wird am Flughafen festgehalten, da er versucht hat, sich nach Venezuela abzusetzen. Chad und Ted sind tot, Osbourne liegt im Sterben, nachdem ein Agent ihn während Teds Tötung angeschossen hat. Linda erklärt sich bereit, zu kooperieren, wenn im Gegenzug ihre Schönheitsoperationen finanziert werden. Die perplexen Agenten genehmigen ihr den Wunsch und versuchen, aus dem Geschehen ein Resümee zu ziehen. Sie einigen sich darauf, das Ganze nicht zu wiederholen, auch wenn sie nicht wissen, was überhaupt passiert ist.

---

#### 5.4.2. Analyse *Burn After Reading*

In *Burn After Reading* gehen die Coen-Brüder besonders offensiv und humoristisch mit der scheinbaren Schicksalhafterkeit des Scheiterns um und dekonstruieren das eigene Schicksalskonzept. Die Charaktere sind in ihrem neurotischen Verhalten bis ins Groteske überzeichnet, ihre Zwangshandlungen bestimmen die Handlung. Keine der Figuren begreift, inwiefern ihr eigenes Verhalten das Geschehen beeinflusst. Dirk Blothner schreibt:

„Ihnen zuzuschauen vermittelt ein angenehmes Gefühl von Überlegenheit. Denn sie taumeln durch die amerikanische Hauptstadt als wären sie Kugeln in einem überdimensionalen Flipperspiel.“<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup> Blothner, Dirk (2014): Unbewusstes als Wirkzusammenhang. In: Bär/Schneider (2014), S. 119.

Die Figuren selbst sind stets von der Richtigkeit und Zielstrebigkeit ihres Handelns überzeugt. Für Linda Litzke sind ihre Schönheits-OPs nicht optional, sondern notwendig, weshalb sie keine ihrer Finanzierungsversuche für fragwürdig oder verwerflich hält. Sie betont immer wieder, dass sie sich neu erfinden wolle und das alles nicht aus Spaß mache.<sup>153</sup> Zeul vermutet hinter Lindas für Frauenfiguren der Coens typisch geradlinigem, aber rücksichtslosem Handeln einen ausgeprägten negativen Narzissmus. Die Schönheits-Ops stellen die Verwirklichung einer narzisstischen Größenfantasie dar. Hinweise darauf finden sich vor allem in ihrem gänzlich unemotionalen, desobjektalisierten Verhältnis zu den Männern in ihrer Umgebung. Sie hat keinerlei emotionale oder libidinöse Bindung aufgebaut.<sup>154</sup> Nach Chads Verschwinden ist sie vor allem besorgt um die Durchsetzung ihres Vorhabens, zu Harry sagt sie, sie könne jetzt einen „Macher“ gebrauchen. Obwohl Chad nicht wieder auftaucht, überredet sie nun Ted, Osbournes Haus noch einmal zu durchsuchen. Auch Ted wird getötet. Ihren Anteil am Schicksal der Männer, die sie für das eigene Vorhaben einspannt, nimmt sie nicht wahr. Ihre Motivation ist jedoch der Hauptauslöser für den Erpressungsversuch und die Verstrickungen, die diesem folgen. Am Ende ist sie die Einzige, deren Wunsch erfüllt wird.

Osbourne Cox sieht sich für seine Kündigung in keiner Weise verantwortlich. Sein Trinken erscheint zwanghaft, ein eventuelles Alkoholproblem scheint ihm der Neurose einer Coen-Figur entsprechend nicht als Problem aufzufallen. Das Verfassen seiner Memoiren könnte ein zwanghafter Versuch zur Richtigstellung seines Scheiterns sein, für das er sich in einer Schlüsselszene bei seinem stummen (abwesenden) Vater entschuldigt.<sup>155</sup>

Besonders der von George Clooney verkörperte Harry Pfarrer wirkt in seinem beinahe klischeehaft zwanghaften Verhalten wie eine karikaturistische Übersteigerung der typischen Coen-Figur. Sein Verhalten ist geprägt von paranoider Angst, überall vermutet er Dinge, die ihm schaden wollen. Seine übertriebene Angst vor Nahrungsunverträglichkeiten macht dies auf besonders komische Art und Weise deutlich, immer wieder betont er, wie empfindlich er auf bestimmte Nahrungsmittel reagiert. Auf der anderen Seite gibt er immer wieder damit an, wie kontrolliert er als Personenschützer mit seiner Dienstwaffe umgegangen sei. Es wirkt, als müsse er sich seiner eigenen Souveränität versichern. Er

---

<sup>153</sup> *Burn after Reading*. US 2008. TC: 00:53:06-00:53:23

<sup>154</sup> Vgl. Zeul (2017), S. 127.

<sup>155</sup> Vgl. Riepe (2014), S. 21.

widerlegt sich selbst, als er Chad aus einer Schreckreaktion heraus erschießt. Wie Linda sucht er trotz seiner sexuellen Umtriebigkeit die Schuld für das Geschehen, unter anderem für das Scheitern seiner Ehe, nicht bei sich selbst. Sein Selbstwert hingegen ist unmittelbar an die Bewunderung seiner Affären geknüpft.<sup>156</sup>

Die männlichen Charaktere in *Burn after Reading* sind getrieben von Fantasien und Drängen, die ihnen und den anderen Protagonisten zu keinem Zeitpunkt bewusst werden. Die weiblichen Figuren, allen voran Linda, sind sich ihrer Ziele und Wünsche durchaus bewusst und verfolgen diese entschlossen.<sup>157</sup>

Blothner geht in seinem kulturpsychoanalytischen Kommentar zu dem Film vom Unbewussten der Figuren als Wirkungszusammenhang aus, weshalb sich ihnen grundsätzlich das Verständnis für die Dinge entzieht, die ihnen widerfahren. Stärker als in anderen Coen-Filmen bleibt den Charakteren das Unbewusste unzugänglich und bildet ein alles überspannendes Netz, aus dem sich die Ereignisse ergeben. Bezeichnenderweise wird der Film eingeklammert von Weltraumbildern der Erde. Zu Beginn des Films fährt die Kamera auf die Erde zu und durchdringt das Dach des CIA-Gebäudes, am Ende zieht sich die Kamera in den Weltraum zurück. Hier wird das Spiel erkennbar, das die Brüder mit dem Zuschauer spielen wollen. Zu Beginn bekommt man das Gefühl eines umfassenden Überblicks vermittelt, das dem Zuschauer nach und nach entzogen wird. Die Überlegenheit, in der man sich als Zuschauer den Figuren gegenüber wähnt, schlägt in Verwirrung um, die der Protagonisten entspricht.<sup>158</sup> Dem Zuschauer wird zwar ein Wissensvorsprung angeboten, gleichzeitig wird jedoch so viel Ablenkung durch bizarre Dialoge und denkwürdige Ereignisse erzeugt, dass die Zusammenhänge untergehen. Blothner behauptet, dass sich die Komik des Films ab einem gewissen Punkt hauptsächlich aus der zunehmend erschwerten Nachvollziehbarkeit der Zusammenhänge ergibt. Der Zuschauer lacht nicht mehr aus Überlegenheit, sondern aus Verwirrung. Diese wird auch im Film immer wieder kommentiert, vornehmlich von den CIA-Agenten Palmer und Chubb, die versuchen, die Ereignisse zu dokumentieren und zu verstehen, was ihnen jedoch bis zum Schluss nicht gelingt.<sup>159</sup> Das Schicksal wird zu einem durchaus beeinfluss- und erklärbaren Konzept, das sich den Figuren ihrer von Neurosen geprägten Wahrnehmung jedoch entzieht.

---

<sup>156</sup> Vgl. Zeul (2017), S. 127.

<sup>157</sup> Ebd., S. 128.

<sup>158</sup> Vgl. Blothner (2014), S. 120.

<sup>159</sup> Vgl. ebd., S. 119f.

„Wenig verstehen wir, aber wir haben es doch selbst gemacht.“<sup>160</sup>

Zeul betont die Kälte, die zwischen den Figuren herrscht und nur durch den Humor erträglich wird.<sup>161</sup> Im Gegensatz zu den zuvor analysierten Filmen geben die Coens die Nähe zu einer einzelnen Figur auf und erzählen die Zusammenhänge, die sich aus dem Handeln diverser Protagonisten ergeben.

Wenn der Zuschauer sich also nach dem Genuss von *Burn After Reading* fragt, was der Film erzählen möchte, haben die Brüder ihr Ziel erreicht. Als Zuschauer kann man den Film unangenehm spiegelnd wahrnehmen und eventuell unbewusst Parallelen zur eigenen Lebenssituation spüren. Wie die Figuren in *Burn After Reading* neigt man dazu, die Schuld für eigenes Scheitern oder eine unangenehme Lebenslage nicht bei sich selbst zu suchen. Der Film stellt das Konzept der Machtlosigkeit des Einzelnen gegenüber dem Schicksal und dem unbewussten Wirken in Frage, was beim Zuschauer Verunsicherung, eventuell sogar Verärgerung hervorruft.

## 6. Zusammenfassung

Erkenntnissen aus der Literaturwissenschaft folgend, basiert bereits der kreative Prozess des Schreibens, in diesem Fall eines Drehbuchs, auf unbewussten Prozessen. Im Fall der Coens macht es jedoch den Anschein, dass die bewusste Bearbeitung und Verdeutlichung psychologischer Konfliktstrukturen beim Schaffensprozess die größere Rolle spielt. Umso interessanter ist es, die Wirkung der Filme auf den Zuschauer anhand rezeptionswissenschaftlicher Erkenntnisse zu untersuchen. Beim schlafähnlichen, regressiven Rezeptionsprozess von Filmen werden die bildlosen Gefühlsqualitäten frühkindlicher Traumzustände nach Lewin reaktiviert. Der Zuschauer wird empfänglich für Fiktion und die bewusst platzierten Reize, beispielsweise in Form von Erwartungsverletzungen. Der Rezeptionsprozess spielt eine große Rolle in der psychoanalytischen Deutung von Filmen, weshalb ein großer Teil der Analyse in der Bewusstmachung der durch den Film aktivierten Übertragungsprozesse

---

<sup>160</sup> Blothner (2014), S. 118.

<sup>161</sup> Vgl. Zeul (2017), S. 128.

besteht. Außerdem wird der Film auf abgebildete psychische Krankheitsbilder und Verläufe untersucht. Entsprechend der Kritik an psychoanalytischer Filmdeutung ist bei der Anwendung psychoanalytischer Konzepte an Film sorgfältig auf den Unterschied zu realen Patienten zu achten.

Die Coen-Brüder selbst geben wenig Hinweise darauf, wie ihre Filme zu deuten sind und nehmen bestenfalls ironisch am Diskurs teil. Die detaillierte Gestaltung und Symbolträchtigkeit ihrer Filme bietet jedoch sehr viele mögliche Deutungsebenen an. In Ästhetik und Inhalt der Filme finden sich unter anderem häufig verdichtete Hinweise auf erzählte psychische Erkrankungen, was das immense Ausmaß allein des psychoanalytischen Diskurses über ihr Gesamtwerk erklärt.

Bei der Anwendung psychischer Krankheitsbilder auf das abgebildete Verhalten der Protagonisten und ihr unumgängliches Scheitern stößt man schnell auf durch Vaterkonflikte bedingte Zwangsneurosen und ödipale Konflikte nach Freud. Die Figuren enden nach einer Abfolge von absurden, oft selbst herbeigeführten Ereignissen in einer ausweglos erscheinenden Lage. Ihr Verhalten deutet auf die zwanghafte Wiederholung von konflikthaften Situationen mit dem unbewussten Ziel der Abgrenzung vom Vater hin. Das Scheitern besteht oft im Fehlschlagen dieser Autonomieentwicklung und in nicht aufgelösten, ödipalen Kastrationsängsten. Die Protagonisten sind in ihrem zwangsbedingt schwachen Verhalten oft dem Wirken und Willen stärkerer Figuren mit ausgeprägt narzisstischen Persönlichkeitsanteilen ausgesetzt.

Bei der Analyse der Filme zeigen sich wiederkehrende Erzählmuster, die Symbolik deutet wiederholt auf die beschriebenen Konflikte hin. Vaterfiguren treten in bedrängender Weise auf, wirken bedrohlich und aktivieren Kastrationsängste bei den Protagonisten. In jedem der analysierten Filme werden überwindbare Konflikte thematisiert, die in unbewussten Zusammenhängen wirken und die geschilderten, schicksalhaften Ereignisse bedingen. Diese unbewussten Konflikte werden nicht explizit formuliert, sondern in der Gestaltung angedeutet, zum Beispiel in den Texten der eingepflegten Musik.

## 7. Schlussbetrachtungen

Durch die psychoanalytische Herangehensweise an die Filme der Coens lässt sich die Rolle des wiederkehrenden Themas Scheitern klar definieren. Unbewusste Zusammenhänge werden zu der Kraft, die die Protagonisten handeln, wirken und ihrem „Schicksal“ zukommen lässt.

Den Filmen der Coen-Brüder wird von Kritikern oft eine analytische Kälte vorgeworfen, die den Figuren wenig Sympathie entgegenbringt und gnadenlos erscheint. Diese Kälte kann ein Beiklang der Intellektualisierung und möglicherweise analytischen Planung der eigenen Stoffe sein, die vielfältige Deutungsmöglichkeiten vorbereitet, jedoch wenig Raum für Zugeständnisse an die Figuren lässt. Gibt es eine positive Entwicklung für eine Figur, liegt dies wie bei Linda Litzke meistens an Akzeptanz von gestörtem Verhalten in einer gestörten Umgebung.

Die ausgeprägte Symbolik, die teils in sehr subtiler, teils in sehr offensichtlicher, zuweilen ironisierter Form eingesetzt wird, weist häufig auf eine psychologische Thematik hin. Die Musik erweist sich als Schlüssel zur psychoanalytischen Deutung, die Texte weisen teilweise sehr konkret auf etwaige innere Konflikte der Protagonisten hin. Häufig werden Songs in einem Film mehrmals verwendet und konkret mit einer Figur verknüpft, wie es sich in *The Big Lebowski*, *A Serious Man* oder *Inside Llewyn Davis* beobachten lässt. Auch hier finden sich mögliche Hinweise auf Zwangswiederholungen, die durch gestalterische Wiederholungen angedeutet werden.

In der Biographie der Protagonisten, in der nach Ursprüngen für Zwangsstörungen zu suchen ist, sind entsprechend Freuds Theorien häufig Hinweise in der Darstellung problematischer Vaterfiguren zu finden. Diese können, wie im Fall von Llewyn Davis und Osbourne Cox die leiblichen Väter sein, die durch abwesendes Verhalten auffallen. Eine andere Form von problematischer Vaterpräsenz zeigen sehr einnehmende Männerfiguren mit negativen, väterlichen Eigenschaften wie der Millionär Lebowski oder der Filmproduzent Lipnick, der Barton in Hollywood „adoptiert“ und letztendlich als Schriftsteller vernichtet bzw. kastriert. Diese Figuren sind meist sehr laut und versuchen, den Protagonisten ihre Wertvorstellungen aufzuzwingen. Sie repräsentieren den terrorisierenden Vater. Das Verhältnis der Coen-Charaktere zu Vaterfiguren deutet häufig auf ödipale Konflikte hin, die zu zwangsneurotischem Verhalten führen. Das Schei-

tern der Protagonisten lässt sich meist durch zwangsbedingte Selbstbestrafung erklären. Ihre klar umrissenen Ziele, beispielsweise ein perfektes Drehbuch für den einfachen Mann zu schreiben, erfolgreicher Musiker zu sein oder reich zu werden, bleiben aufgrund von Kastrationsängsten und tatsächlicher, symbolischer Kastration unerreichbar.

Eine interessante Parallele zu Freuds Theorie zum Fantasieren als Fortsetzung des kindlichen Spiels findet sich in der Unfähigkeit der Coen-Figuren wieder, das Realitätsprinzip anzunehmen bzw. Selbstverantwortung zu übernehmen. Die Wahrnehmung der Protagonisten, die sich in der Ästhetik der Filme ausdrückt, hat meist etwas traum- oder alptraumhaftes, ihr Verhalten und ihre Ziele wirken naiv bis kindlich. Figuren wie Barton, der Dude oder Llewyn klammern sich an Denkweisen und Lebensstile, die mit der Realität nicht zusammenpassen und ein erfolgreiches Leben verhindern.

Im Kontrast dazu führen narzisstische Bestrebungen eher zum Erfolg, die Charaktere mit narzisstischen Eigenschaften agieren zielgerichteter, aber auch rücksichtsloser. Die persönliche Schwäche, die aus den Störungen der Protagonisten resultiert, macht sie empfänglich für Manipulation und Instrumentalisierung durch narzisstische Charaktere, innerhalb der Filme häufig repräsentiert durch zielstrebige, gefühlskalte Frauenfiguren.

Die Bildgestaltung konzentriert sich dezidiert auf die Figuren und fungiert in diesem Deutungsrahmen als Vergrößerungsglas. Die Figuren wirken durch Roger Deakins' Kamerastil sehr präsent, der Zuschauer fühlt sich mit ihnen in ihrer Ausweglosigkeit gefangen. Die inneren Konflikte sind in der Übertragungsreaktion bei der Rezeption unangenehm spürbar.

Das tiefere Verständnis der Coen-Filme durch psychoanalytische Deutung verleiht ihnen emotionale Qualitäten, die bei der einfachen Rezeption eher verschlossen bleiben. Analytische Deutungen sollten zwar gemäß den Einwänden der Kritiker nicht mit zu großer Ernsthaftigkeit betrieben werden, dennoch laden die Coens durch ihre Filmsprache nahezu dazu ein. Der Krankheitsverlauf verschiedener Störungsbilder und die Beobachtung der Psychodynamik des Geschehens stellt eine Hauptnarrativebene dar. Zur Erklärung der psychodynamischen Zusammenhänge erweisen sich Freuds Theorien zur Zwangsstörung als äußerst ergiebig, sie erklären häufig das undurchsichtige Verhalten der Figuren und die niederschmetternden Geschichten, die für die Protagonisten im Scheitern enden. Auch der schicksalhafte Charakter der Ereignisse erhält eine

rationale Interpretationsmöglichkeit, das unumgängliche Scheitern lässt sich durch nicht aufgelöste innere Konflikte und die zugehörigen Zwangswiederholungen begründen. Die Annahme liegt nahe, dass die Coens durchaus bewusst psychoanalytische Theorien zur Entwicklung ihrer Stoffe verwenden. Wenn Larry Gopnick am Ende von *A Serious Man* dennoch seine tödliche Krankheitsdiagnose erhält, wirkt dies wie eine folgerichtige Konsequenz seiner zwangsbedingten Machtlosigkeit, das Schicksal wird hier zu einem schwarzhumorigen, ironischen Kommentar seitens der Filmemacher.

Dieses Geflecht aus Symbolik, auffälliger Ästhetik und komplexer, mitunter ironischer Charakterstudie kann auf den Zuschauer sehr fordernd wirken und ruft unweigerlich verschiedene Reaktionen hervor. Dazu gehören starkes Lachen, Angst, Niedergeschlagenheit, überlegenes Vergnügen, sofortiges Verwerfen des Gesehenen oder Langeweile. Durch Übertragung und implizites Beziehungswissen wird beim Zuschauer Erlebtes und Unbewusstes reaktiviert. Durch gezielten Einsatz von Erwartungsverletzung wird Spannung und Humor erzeugt. Die semiotische Dichte der Filme in Kombination mit dem bereits psychologisch angelegten Aufbau von Handlung, Figuren und deren Umfeld löst entsprechend Lewins Dream-Screen-Theorie starke Affekte und Übertragungsreaktionen beim Zuschauer aus. So lässt sich die starke Faszination für die Filme der Coen-Brüder und ihr Lieblingsthema, das Scheitern, erklären.

Für mich, sowohl als Zuschauer, als auch als Filmemacher, ist der Genuss der Coen-Filme sehr lehrreich. Ihre Auseinandersetzung mit dem Thema Scheitern ist in ihrer Konsequenz fordernd für den Zuschauer, umso eindrucksvoller wirkt die filmische und inhaltliche Umsetzung.

Natürlich ist die psychoanalytische nur eine von vielen Deutungsmöglichkeiten, wie sich auch in dieser Arbeit bereits andeutet. Viele der Filme können in ihrer Zitat- und Genrefreudigkeit beispielsweise als Beitrag zum postmodernen Diskurs gelesen werden. Andreas Kilb schrieb für die Zeitung „Die Zeit“ zur Veröffentlichung von *Barton Fink*:

„Mit jedem ihrer Filme spielen sie die Melodie eines Kinogenres zu Ende: die Detektivgeschichte in „Blood Simple“ (1984), das Roadmovie in „Arizona Junior“ (1987), den *film noir* in „Miller’s Crossing“ (1989), den Hollywood-Mythos in „Barton Fink“.“<sup>162</sup>

---

<sup>162</sup> Kilb, Andreas: Kaltes Fieber. Kino: „Barton Fink“ von Joel und Ethan Coen. WWW 2014. In: <http://www.zeit.de/1991/42/kaltes-fieber/seite-2> ; 06.12.2017 11:49



Diese Lesart lässt sich auf die meisten Filme der Coens anwenden. *The Big Lebowski* spielt die tragikomischen letzten Töne des Kifferfilms, *Burn After Reading* nimmt dem Spionagethriller seine politische Relevanz und *Inside Llewyn Davis* entromantisiert den Mythos des einsamen Folksängers der 60er Jahre. Eine solche Interpretation basiert jedoch ebenfalls auf einer minutiösen Beobachtung der Charaktere, weshalb die psychoanalytische Deutung in jedem Fall ergänzend wirkt.

Die Meditation über das Scheitern wird bereits durch das einfache Anschauen der Coen-Filme angeregt. Die psychoanalytische Betrachtung ermöglicht darüber hinaus ein tieferes Verständnis. Die Auseinandersetzung mit den Coens und ihrer Kunst des Scheiterns konfrontiert mit dem eigenen Verhältnis zum Scheitern und dem Umgang, den man selbst und die direkte Umgebung damit pflegt. Diese Introspektion ist kompliziert, vielleicht aber heilsam.

# Quellenverzeichnis

## Literatur

- Blothner, Dirk (2014): Unbewusstes als Wirkzusammenhang. In: Bär, Peter; Schneider, Gerhard (Hrsg.): Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie Band 11: Die Coen-Brüder. Wetzlar 2014, S. 117-121.
- Bär, Peter; Schneider, Gerhard (Hrsg.): Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie Band 11: Die Coen-Brüder. Wetzlar 2014.
- Freud, Sigmund (1909): Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose. O.O. In: <http://www.psychanalyse.lu/articles/FreudRattenmann.pdf> ; 17.10.2017 ; 11:34
- Freud, Sigmund (1908): Der Dichter und das Phantasieren. In: Jahraus, Oliver (Hrsg.): Sigmund Freud "Der Dichter und das Phantasieren" Schriften zur Kunst und Kultur. Stuttgart 2010, S. 101-112.
- Freud, Sigmund (1899): Die Traumdeutung. In: (Hrsg. unbekannt): Sigmund Freud Gesammelte Werke. Köln 2014, S. 7-410.
- Green, André (1993): Todestrieb, negativer Narzissmus, Desobjektalisierungsfunktion. In: Bohleber, Werner (Hrsg.): Psyche 2001. Zur Psychoanalyse menschlicher Destruktivität. Gießen 2001, S. 869-877.
- Kilzer, Annette; Rogall, Stefan (1998): Das filmische Universum von Joel und Ethan Coen. Marburg 1998.
- Lachmann, Frank (2010): Narzissmus verstehen und verändern. Frankfurt.
- Lewin, Bertram D. (1946). Sleep, the mouth and the dream screen. In: Psychoanalytic Quarterly 1946, 15. Gießen 1994, S. 419-434.
- Maaz, Hans-Joachim (2016): Die Liebesfalle - Spielregeln für eine neue Beziehungskultur. München.
- Matt, Peter von (2001): Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. Stuttgart.
- Metz, Christian (1975): Der Fiktionale Film und seine Zuschauer. Eine Metapsychologische Untersuchung. In: Mitscherlich, Margarete (Hrsg.): Psyche 1994. Die Sprache der Bilder - Psychoanalyse und Film, Bd. 48 (11). Stuttgart, S. 1004-1046.
- Nathan, Ian (2012): Ethan and Joel Coen - Masters of Cinema. London.

- Pfeifer, Wolfgang et al. (2005): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. 8. Auflage. München, S. 1190. In: <https://de.wiktionary.org/wiki/scheitern> 18.10.2017; 13:55
- Pietzcker, Carl (2011): Hat Hamlet einen Ödipuskomplex? Zur Psychoanalyse literarischer Figuren. In: Bruns, Georg (Hrsg.): Psychosozial Nr. 125. Lesen, fühlen, verstehen - Zur Methodik psychoanalytischer Literaturdeutung. Gießen 2011, S. 27-44.
- Riepe, Manfred: Der unglaubliche Vater - Zur Poesie der Verlierer in den Filmen von Joel und Ethan Coen. In: Bär/Schneider (2014), S. 13-30.
- Schönau, Walter; Pfeiffer, Joachim (2003): Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft. Stuttgart.
- Seeblen, Georg (1998): Spiel, Regel, Verletzung. Auf Spurensuche in Coen Country. In: Körte, Peter; Seeblen, Georg (Hrsg.): Joel und Ethan Coen. Berlin 2000.
- Stern, Dietrich (2014): Zur Rolle der Musik im inneren Drama der Coen-Filme (2014). In: Bär/Schneider (2014), S. 147-153.
- Stiglegger, Marcus (2014): Meta Noir - mit Barton Fink in das schwarze Herz von Hollywood. In: Bär/Schneider (2014), S. 45-55.
- Toman, Walter (1978): Tiefenpsychologie. Stuttgart.
- Zahlmann, Stefan (2005). Scheitern Und Biographie: Die andere Seite moderner Lebensgeschichten (Psyche Und Gesellschaft). Gießen.
- Zeul, Mechthild (2017): Joel und Ethan Coen - Meister der Überraschung und des vielschichtigen Humors. Bielefeld.

## **Internet**

- Stangl, Werner (2013): Ödipuskomplex. Lexikon für Psychologie und Pädagogik. WWW Linz. In: <http://lexikon.stangl.eu/1867/oedipuskomplex/> 10.11.2017; 13:34
- Kilb, Andreas (2014): Kaltes Fieber. Kino: „Barton Fink“ von Joel und Ethan Coen. WWW Zeit Online. In: <http://www.zeit.de/1991/42/kaltes-fieber/seite-2> ; 06.12.2017 11:49

- Streeck, Ulrich (2013): Implizites Beziehungswissen. In: Psychotherapeut (2013) 58: 143. WWW Springer Link. In: <https://doi.org/10.1007/s00278-013-0969-5>; 18.10.2017; 12:06.
- Wikipedia. Ethan und Joel Coen. In: [https://de.wikipedia.org/wiki/Ethan\\_und\\_Joel\\_Coen](https://de.wikipedia.org/wiki/Ethan_und_Joel_Coen); 19.10.2017, 17:06
- Wikipedia. Regression (Psychoanalyse). In: [https://de.wikipedia.org/wiki/Regression\\_\(Psychoanalyse\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Regression_(Psychoanalyse)) 21.09.2017; 12:36

## **Musik**

- Dylan, Bob. „The Man in me“. New Morning. New York, Columbia Records 1970.
- MacColl, Ewan. The shoals of herring. Interpretiert von Oscar Isaac. Inside Llewyn Davis Soundtrack. New York, Warner Music Group 2013.
- Fare Thee Well. Traditional. Interpretiert von Marcus Mumford, Oscar Isaac. Inside Llewyn Davis Soundtrack. New York, Warner Music Group 2013.

## **Filme**

- *A Serious Man*. Engl. Sprachausgabe. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 2009.
- *Barton Fink*. Engl. Sprachausgabe. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 1991.
- *Blood Simple*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 1984.
- *Burn After Reading*. Engl. Sprachausgabe. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 2008.
- *Cinematographer Style* (Gekürzte Fassung). Engl. Sprachausgabe. Jon Fauer. US 2006. in: <https://vid.me/L5aW/cinematographer-s>
- *Fargo*. Engl. Sprachausgabe. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. USA 1996.
- *Geheimnisse einer Seele*. Regie: Georg Wilhelm Pabst. Drehbuch: Karl Abraham, Hans Neumann, Colin Ross, Hanns Sachs. DE 1926.
- *Hail Caesar!*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 2016.

- *Inside Llewyn Davis*. Engl. Sprachausgabe. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 2013.
- *Intolerable Cruelty*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 2003.
- *Miller's Crossing*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 1990.
- *No Country For Old Men*. Engl. Sprachausgabe. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 2007.
- *Oh Brother, where art thou?*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 2000.
- *Raising Arizona*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 1987.
- *The Big Lebowski*. Engl. Sprachausgabe. Drehbuch und Regie: Ethan Coen, Joel Coen. US 1998.
- *The Evil Dead*. Drehbuch und Regie: Sam Raimi. US 1981.
- *The Hudsucker Proxy*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 1994.
- *The Ladykillers*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 2004.
- *The man who wasn't there*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 2001.
- *True Grit*. Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen. US 2010.
- Zhou, Tony: Joel and Ethan Coen - Shot / Reverse Shot. WWW Youtube 2016. 25.02.2016. In: [https://www.youtube.com/watch?v=5UE3jz\\_O\\_EM](https://www.youtube.com/watch?v=5UE3jz_O_EM) 06.11.2017; 14:46.

# Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

---

Ort, Datum

Vorname Nachname